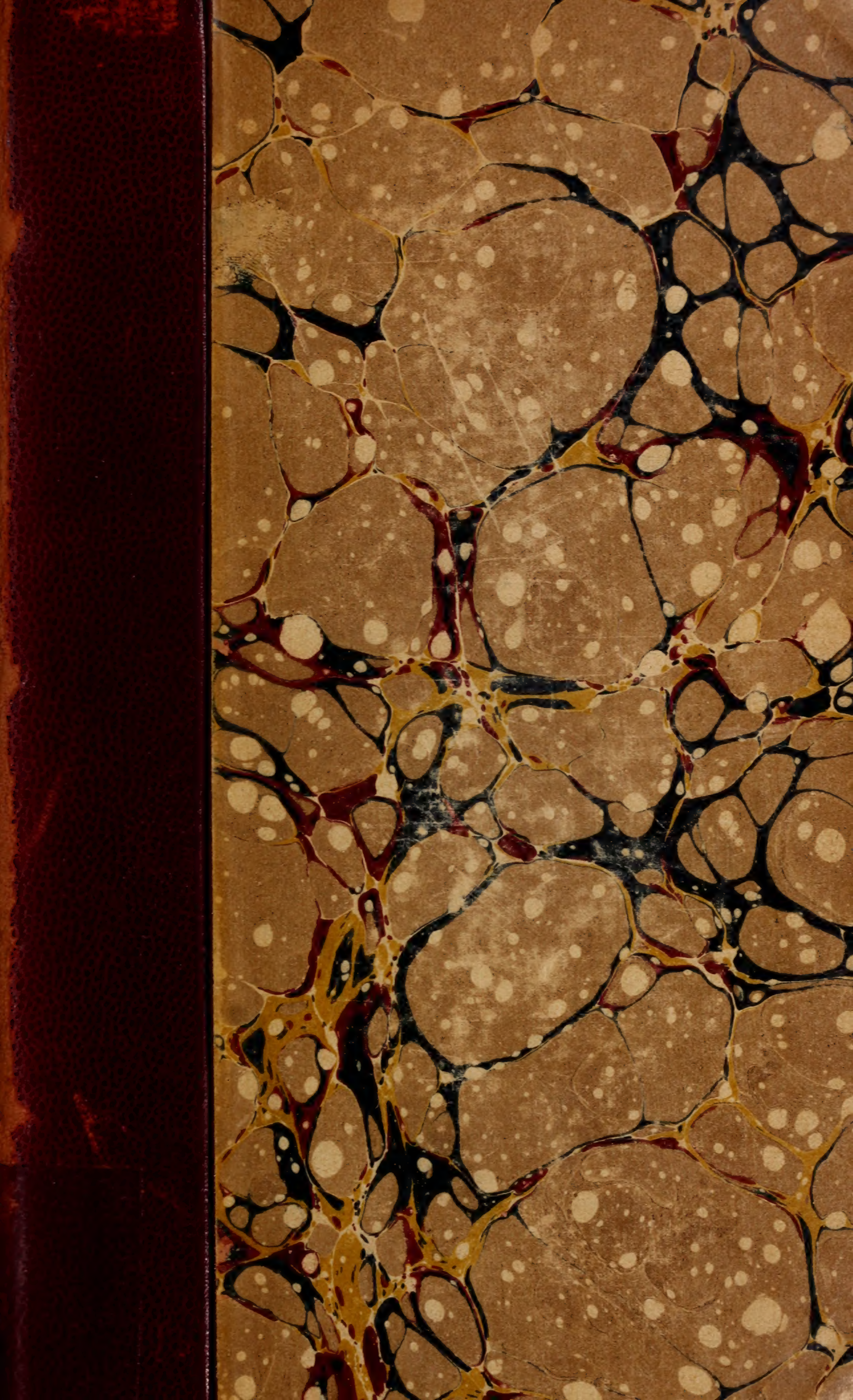
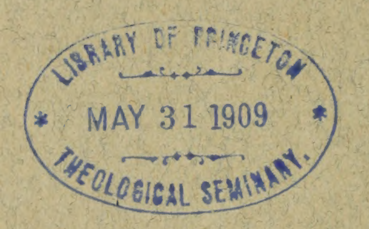
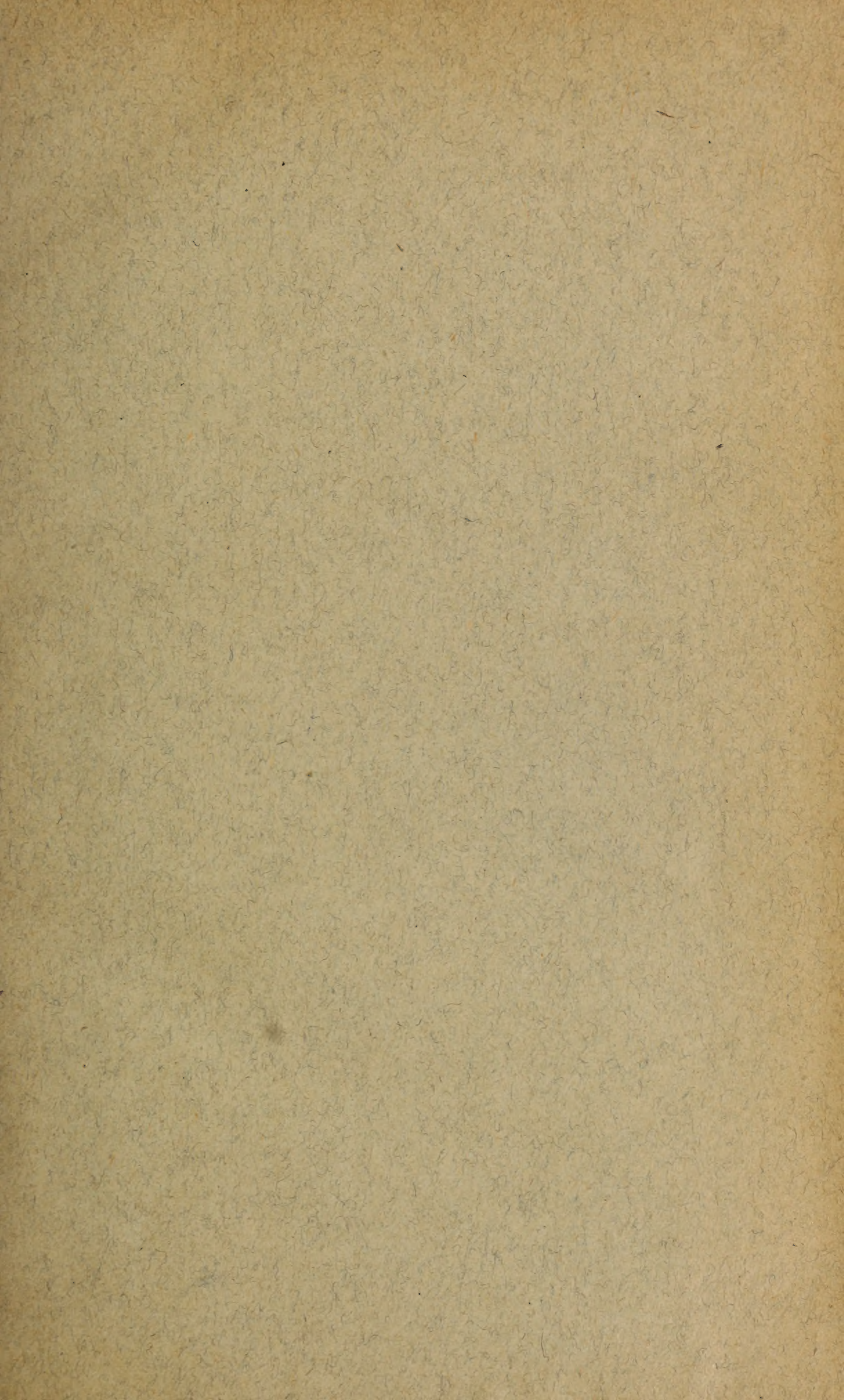
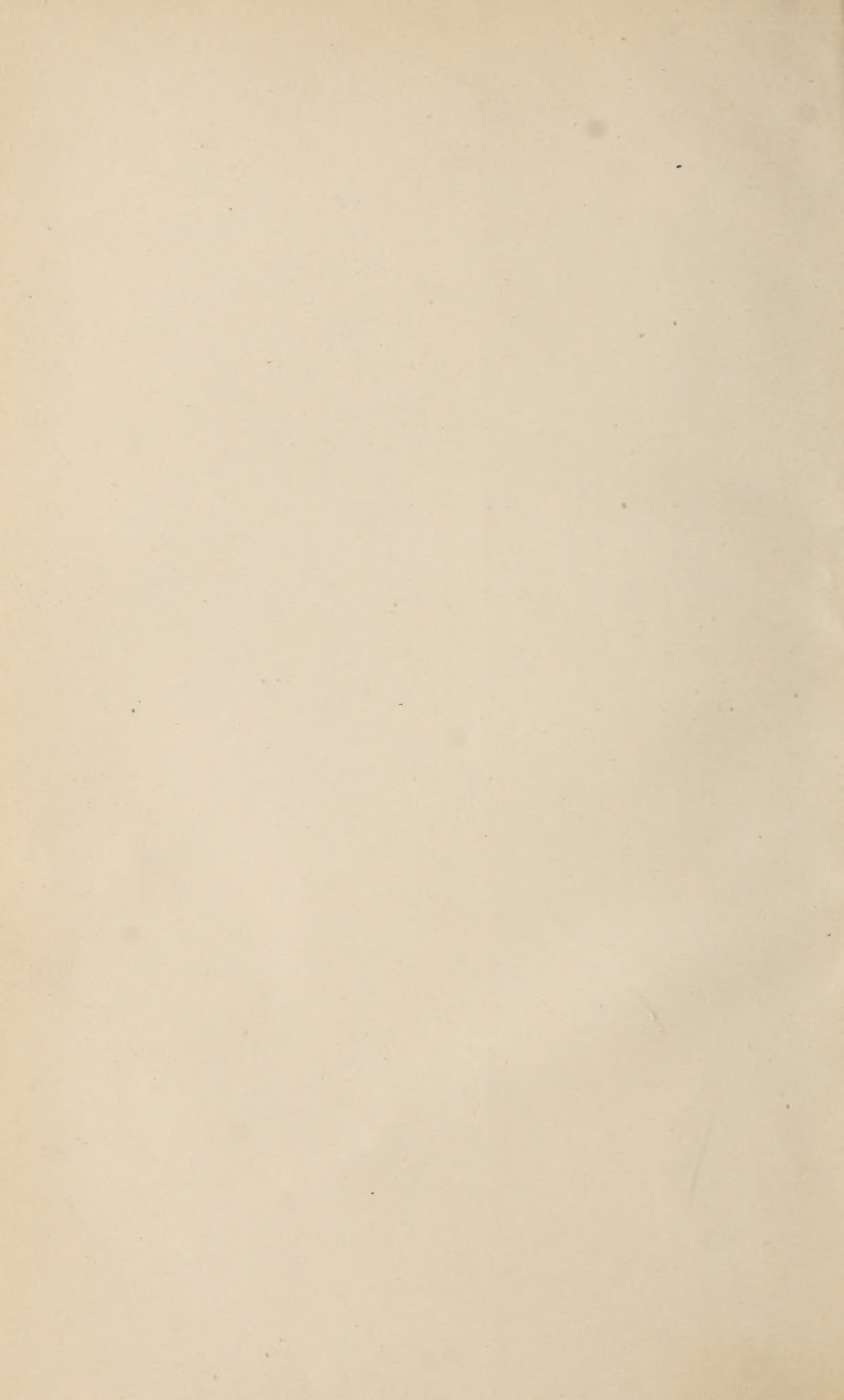
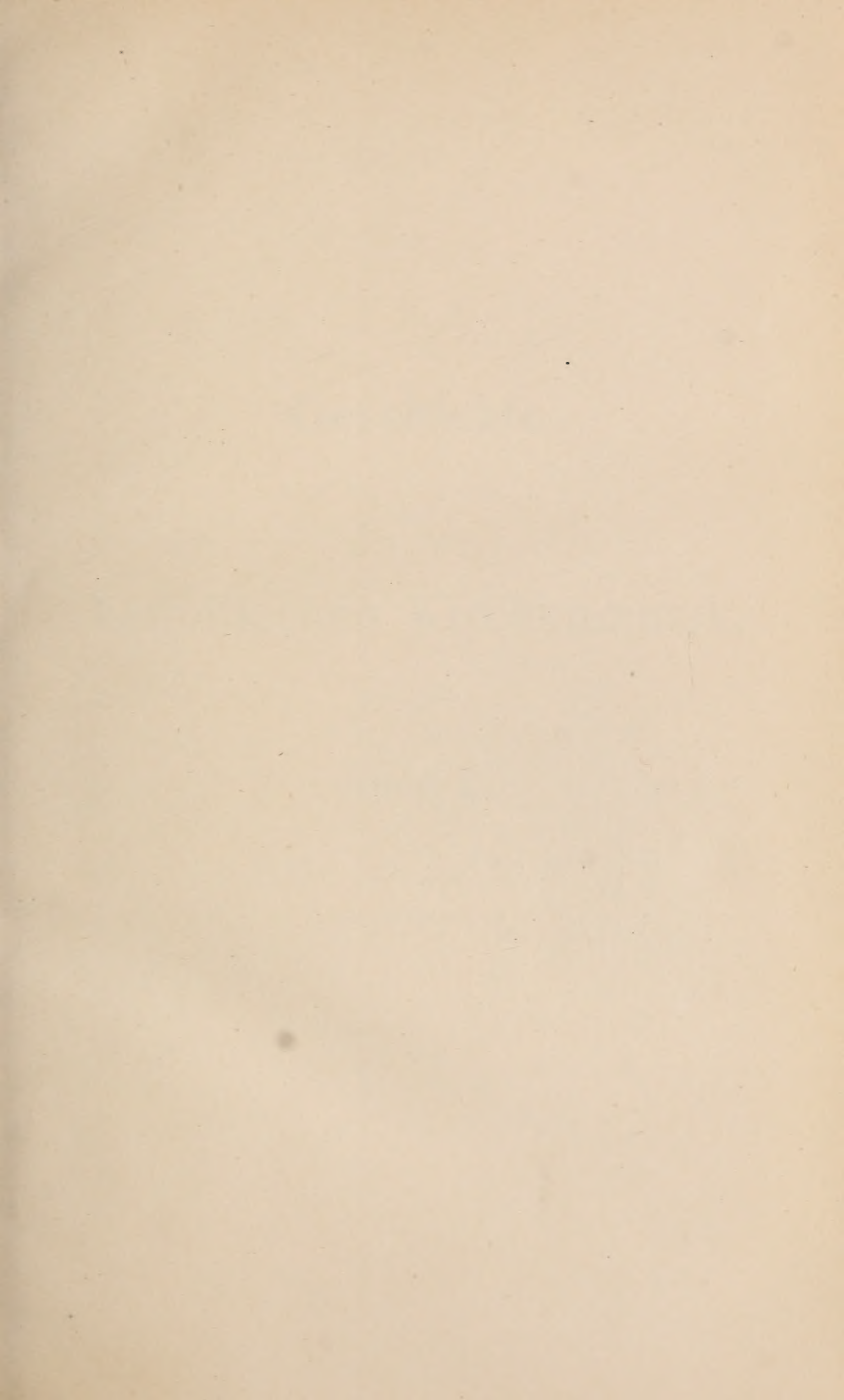
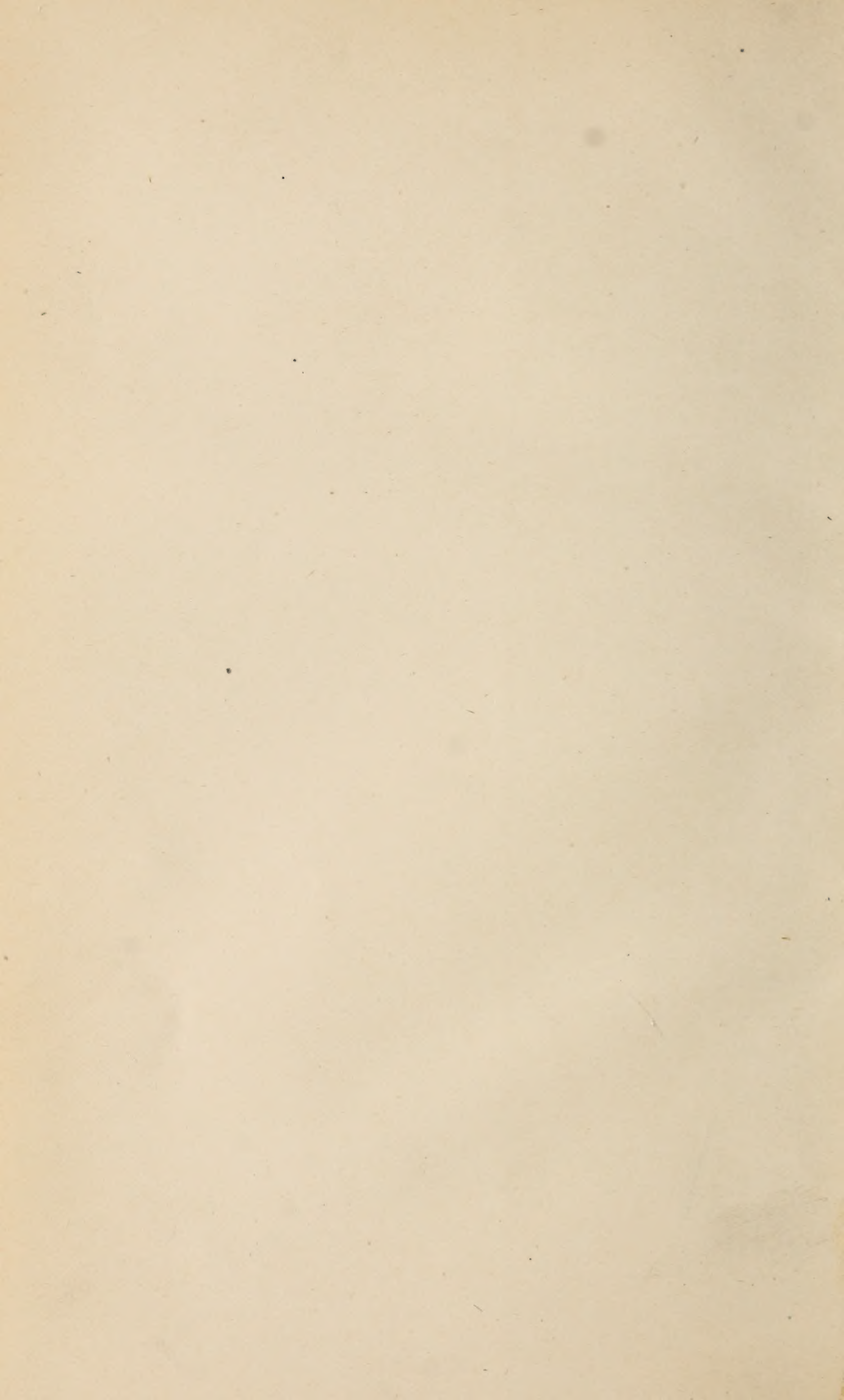










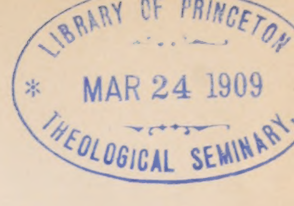


Geschichte

der

katholischen Kirchenmusik.

Band I.



GESCHICHTE

DER

KATHOLISCHEN KIRCHENMUSIK

von

Prof. Emil Nikel,
Vizedechant an der Domkirche zu Breslau,
Päpstl. Geheimkämmerer.

Erster Band:

GESCHICHTE DES GREGORIANISCHEN CHORALS.

Nebst einer Einleitung:

Die religiöse Musik der vorchristlichen Völker.

Mit zahlreichen Musikbeispielen.

Breslau.
Verlag von Franz Goerlich.

Vorwort.

Indem ich den ersten Band einer ausführlichen „Geschichte der katholischen Kirchenmusik“ hiermit der Öffentlichkeit übergebe, möchte ich zunächst die Motive darlegen, welche mich zur Abfassung eines neuen Werkes über das genannte Thema veranlaßt haben.

An allgemeinen Werken über Musikgeschichte besteht bekanntlich kein Mangel; noch in den letzten Jahren ist die betreffende Literatur um einige tüchtige und interessant geschriebene Bücher bereichert worden. An deutschen Spezialwerken über die Geschichte der katholischen Kirchenmusik besitzen wir jedoch nur drei, die Arbeiten von Raimund Schlecht (Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg, Coppenrath 1871, 215 Seiten Text und 88 Musikbeilagen), Dr. Johannes Katschthaler (Kurze Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg, Coppenrath 1893, 412 Seiten, Separatabdruck aus der Salzburger „Vierteljahrsschrift für katholische Kirchenmusik“) und Dr. Karl Weinmann (Geschichte der Kirchenmusik, Kempten und München, Kösel 1906, 186 Seiten). Daß den Werken von Schlecht und von Katschthaler, so verdienstlich sie auch sind, manche Mängel anhaften, wird kaum geleugnet werden können (vgl. Cäcilienvereinskatalog No. 145 und 1580); überdies sind diese beiden, im Buchhandel seit langem vergriffenen Werke, in manchen Punkten veraltet, da gerade in den letzten Jahrzehnten in der Geschichte des gregorianischen Chorals viel neue Erkenntnisse gewonnen worden sind. Das tüchtige und auf den neuesten Forschungen beruhende, „in erster Linie für den kunstbegeisterten Laien geschriebene“ Buch von Weinmann ist sehr knapp und wird nur denjenigen genügen, welche sich rasch einen allgemeinen Überblick verschaffen wollen.

Dasselbe ist von dem teilweise veralteten, jedoch sehr gediegenen Buch von Dr. G. Jakob (Die Kunst im Dienste der Kirche, Landshut, Thomann, 5. Aufl. 1901) zu sagen, in welchem ein Abschnitt (S. 378 bis 426) von der katholischen Kirchenmusik handelt, sowie von dem Handbuch der katholischen Liturgik von Dr. V. Thalhofer (Freiburg i. Br., Herder 1883—1893, 1894 Bd. I, Abt. 1, 2. Aufl.), das im ersten Bande (S. 521—593) einen lesenswerten Überblick über die Geschichte der katholischen Kirchenmusik mit zugehörigen praktischen Folgerungen enthält.

Zwar bieten ferner auch die Werke von A. W. Ambros (Geschichte der Musik, 5 Bände, 3. Aufl., Leipzig bei Leuckart), Hugo Riemann (Handbuch der Musikgeschichte, I. Bd. 1904—1905, II. Bd. 1907, Leipzig bei Breitkopf & Härtel) und A. Möhler (Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, 1900, 2. Aufl. 1907, I. Bd. 127 Seiten, II. Bd. 92 Seiten, Leipzig bei Göschen) reichliches Material zur Geschichte des gregorianischen Chorals, aber der letztere ist hier nicht ex professo als liturgischer Gesang behandelt, sondern wird vom musiktheoretischen Standpunkt als Zweig der allgemeinen Musikgeschichte aufgefaßt. — Das reichhaltige Lexikon der kirchlichen Tonkunst von P. Utto Kornmüller, O. S. B., Regensburg bei Pawelek (I. Teil: Sachliches, 2. Aufl. 1891; II. Teil: Biographisches, 2. Aufl. 1895), ist ein alphabetisches Nachschlagebuch, aber keine systematisch geordnete, geschichtliche Darstellung.

Unter den dargelegten Umständen wird eine neue „Geschichte der katholischen Kirchenmusik“, und zwar eine solche, welche den Gegenstand ausführlicher behandeln will, nicht als überflüssig erscheinen.

Noch ein zweites Moment war es aber, das mich zu vorliegender Arbeit veranlaßt hat. Ich bin der Überzeugung, daß eine gründliche historische Behandlung der kirchenmusikalischen Fragen das Interesse und das Verständnis für die neueren Strömungen auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik erheblich fördern wird. Insbesondere wird, wie ich hoffe, die Wertschätzung des gregorianischen Chorals durch die Vorführung der äußerst interessanten und glorreichen Geschichte desselben erhöht werden.

Das ganze Werk soll in 5 Abschnitte zerfallen, welche auf zwei Bände verteilt werden. Der erste Abschnitt behandelt die Geschichte des gregorianischen Chorals. Da dieser der offizielle liturgische Gesang der Kirche ist, so ist seiner Geschichte, die nicht ohne großen Nutzen für die Praxis, noch wichtiger für die Geschichte der Kirche ist, der breiteste Raum gewährt worden; darum füllt dieser Abschnitt den ganzen ersten Band des Werkes aus.

Die vier folgenden Abschnitte werden behandeln: Die polyphone Kirchenmusik, das im Volks- oder Gemeindegesange gepflegte Kirchenlied, die Instrumentalmusik im Dienste der Kirche, endlich das Orgelspiel im Dienste der katholischen Kirchenmusik.

Über den vorliegenden ersten Band habe ich folgendes zu bemerken: In der Einleitung (S. 1—55) wurde die religiöse Musik der vorchristlichen Völker, insbesondere der Hebräer und Griechen ausführlicher behandelt, da in der religiösen Musik der Griechen und in dem Tempelgesange der Juden die altchristliche Musik wurzelt.

Die Fragen, welche mit der ältesten Geschichte des gregorianischen Chorals zusammenhängen, sind vielfach noch Gegenstand der Diskussion und werden sich, wenn nicht überraschende handschriftliche Funde der Forschung zu Hilfe kommen, kaum in absehbarer Zeit lösen lassen.

Ich habe mich in manchen Fällen nur referierend verhalten und es dem Leser überlassen, aus dem dargelegten Material die Schlußfolgerungen selbst zu ziehen. Was speziell die Fragen nach dem archäologischen, ästhetischen und praktischen Wert der Editio Vaticana anlangt, so habe ich es, nachdem diese Ausgabe zur Einführung gelangt ist, vermieden, durch Pointierung einer bestimmten Stellungnahme die augenblickliche, nicht in jeder Hinsicht erfreuliche Situation ungünstig zu beeinflussen.

Da jedem Kenner der Choralgeschichte wohl bekannt ist, wie delikat manche der zu behandelnden Fragen sind und wie hier vieles von vorgefaßten Meinungen und Erwägungen prinzipieller Art abhängt, so hoffe ich auf eine nachsichtige und wohlwollende Beurteilung des vorliegenden Bandes.

Ein systematisch geordnetes Literaturverzeichnis wird dem zweiten Bande beigegeben werden.

Breslau, im September 1908.

Emil Nikel.



Inhaltsangabe.

Einleitung.

Geschichte der katholischen Kirchenmusik.

Erster Teil.

Geschichte des gregorianischen Chorals.

Einleitung.

1. Wesen und Aufgabe der katholischen Kirchenmusik.

1. Die psychologische und kulturgeschichtliche Grundlage der Kirchenmusik. Der unaussprechliche Zauber, der im Klange ruht, hat schon frühzeitig seine Macht auf die Menschen ausgeübt. Alle uns bekannten Kulturvölker haben daher die Musik auch in den Dienst der erhabensten Lebensäußerung des Menschen, des religiösen Lebens, gestellt. Insbesondere haben die Hebräer und Griechen die religiöse Musik auf eine hohe Stufe der Entwicklung geführt. Gerade diese Völker waren es, zu denen die älteste christliche Kirche in enge Beziehungen trat und von denen sie manche Kulturmomente entlehnte, um dieselben in den Dienst der Religion zu stellen. In der religiösen Musik der Griechen und in dem Tempelgesange der Juden wurzelt die altchristliche Musik, welche insbesondere im Choralgesange in den zwei Jahrtausenden des Bestehens der Kirche organisch weiter entwickelt worden ist.

2. Die positiv rechtliche Grundlage der Kirchenmusik. Ist in den oben gegebenen Ausführungen die psychologische und historische Grundlage für die materielle Seite der Kirchenmusik gegeben, so ruht die formelle Seite der katholischen Kirchenmusik auf der Tatsache, daß die Kirche allen Bestandteilen des Kultus, auch der kirchlichen Musik, durch ihre Gesetzgebung den eigentümlichen Charakter aufgeprägt hat. Durch die Anwendung der kirchlichen Vorschriften, welche der religiösen Musik bestimmte Bahnen anweisen, wird die in der christlichen Kirche geübte religiöse Musik zur Kirchenmusik im formalen Sinne.

3. Kirchenmusik im weiteren und engeren Sinne. Man kann das Wort Kirchenmusik in einem doppelten Sinne verstehen. Erstens kann man alle und jegliche Musik, welche von Mitgliedern der christlichen Kirche bei Veranlassungen religiösen Charakters aufgeführt wird, als Kirchenmusik bezeichnen; oder mit kurzen Worten: was in

der Kirche gesungen und gespielt wird, ist Kirchenmusik; im engeren formalen Sinne ist aber Kirchenmusik nur diejenige, welche von der Kirche angeordnet ist und in der Form den kirchlichen Bestimmungen entspricht[1]).

Nachdem es innerhalb der christlichen Welt zu einem Abfall von der Einheit der Kirche gekommen ist, und ein Teil der Christen sich dem Einfluß der kirchlichen Gesetzgebung entzogen hat, so kann man seit der Kirchenspaltung von einer katholischen Kirchenmusik sprechen. Bis zur Zeit der Kirchenspaltung ist katholische Kirchenmusik identisch mit Kirchenmusik überhaupt.

Aus den obigen Ausführungen ergibt sich, daß Musik der allgemeinste Begriff, religiöse Musik ein engerer, kirchliche Musik ein noch engerer, katholische Kirchenmusik im formalen Sinne der engste Begriff ist[2]).

4. Zweck und Aufgabe der katholischen Kirchenmusik. Fragen wir nunmehr nach der Aufgabe der katholischen Kirchenmusik, so haben wir zunächst davon auszugehen, dass die Kirchenmusik in jedem Falle religiöse Musik ist und daher auch diejenigen Zwecke erfüllen muß, denen jede religiöse Musik dient. Wir haben zweitens aber auch zu beachten, daß „Kirchenmusik" ein engerer Begriff ist als religiöse Musik. Die katholische Kirchenmusik bildet nämlich einen Bestandteil des Kultus der katholischen Kirche, sie ist mit ihm unzertrennlich verbunden und muß daher auch diejenigen Zwecke erfüllen, welche die Kirche dem Kultus zuweist. — Betrachten wir zunächst die katholische Kirchenmusik, sofern sie religiöse Musik ist. Jede religiöse Musik hat einen doppelten Zweck: die Verherrlichung Gottes und die Erweckung und Förderung der Andacht. Sie will religiöse Gefühle zum Ausdruck bringen, soll aber auch solche wecken. Der Sänger will Gott verherrlichen, seine künstlerischen Kräfte als Opfer Gott darbringen; er will aber auch auf andere Menschen einwirken, er will,

---

[1]) Der hier gemachte Unterschied entspricht etwa dem Unterschiede zwischen Kirchenrecht und kanonischem Recht; während das Kirchenrecht der Inbegriff aller positiv rechtlichen, also auch der staatlichen Bestimmungen ist, welche die Kirche betreffen, ist kanonisches Recht jegliches Recht, welches von der Kirche als dem Rechtssubjekte ausgeht, also der Inbegriff aller von der Kirche erlassenen Bestimmungen.

[2]) Noch heute verwechselt man allzu oft die Worte Kirchenmusik und religiöse Musik und betrachtet diese Begriffe als sich deckend, was sie durchaus nicht sind. Die Musik der katholischen Kirche ist nicht Musik schlechthin und auch nicht einmal nur religiöse Musik, welche religiöse Stimmung atmet, einen ernsten Charakter trägt und im getragenen Tempo gehalten ist. Ein frommes Lied, ein Andante religioso, welches vielleicht im Konzertsaale andächtig stimmt oder nach der Anschauung eines einzelnen zur gottesdienstlichen Feier paßt, ist deswegen noch keine Kirchenmusik im engeren Sinne. Kirchliche, liturgische Musik ist vielmehr jene, welche das behandelt, was zum Kult gehört, und welche sowohl nach ihrem geistigen Inhalte wie nach den angewandten Formen und Kunstmitteln mit der von den zuständigen kirchlichen Oberen einheitlich geordneten Liturgie der Kirche zu einem schönen Ganzen sich verbindet.

indem er ähnliche Gefühle in ihnen erregt, sie zur Verherrlichung Gottes begeistern.

Diesen Zwecken dient auch die katholische Kirchenmusik, da sie ja in jedem Falle religiöse Musik ist. Daß die Kirchenmusik sowohl Gott zu verherrlichen als die Andacht der Gläubigen zu wecken habe, ist ein Gedanke, welcher in allen möglichen Variationen in den Schriften der Kirchenväter, in den Aussprüchen der Konzilien und Synoden sowie in den päpstlichen Erlassen der neueren Zeit wiederkehrt[1]).

Die katholische Kirche hat der Kirchenmusik aber noch andere Aufgaben zugewiesen. Um die Stellung und Aufgabe der katholischen Kirchenmusik richtig zu verstehen, ist es vor allem notwendig, das organische Ineinandergreifen von Musik und Liturgie zu erfassen. Dadurch, daß das im allerheiligsten Sakramente unter uns wohnende Opferlamm Jesus Christus das Zentrum der katholischen Liturgie ist, erhält diese einen überirdisch erhabenen, feierlichen, göttlichen Charakter. Unter diesem Einflusse der katholischen Liturgie, in welcher Ehre und Anbetung, Lob und Dank zum Himmel emporsteigt, Versöhnung und Heiligung, Segen und Gnade auf die Erde herniederströmt, steht im besonderen die liturgische Tonkunst. Der Kirchengesang soll nicht das Privatgebet des einzelnen, sondern öffentliches Gebet sein; er soll nicht das Fühlen und Empfinden, die Frömmigkeit und Andacht des Komponisten, sondern das Gebet der Kirche zum Ausdruck bringen. Wie die Kirche dem opfernden Priester ein liturgisches Kleid gibt, um seine Würde auszudrücken, so gibt sie den liturgischen Texten das künstlerische Gewand der vorgeschriebenen Melodie. Letztere soll hierbei weniger die Gemüter der Gläubigen er-

---

[1]) Der heilige Thomas von Aquin behandelt (Summa theol. 2. 2. quaest. 91 art. 2) die Frage, ob bei der Lobpreisung Gottes Gesänge zu verwenden seien. und sagt hierüber unter anderem: „Die mündliche Lobpreisung ist dazu erforderlich, damit des Menschen Gemüt (affectus) zu Gott erhoben werde; und was zu diesem Zwecke von Nutzen sein kann, wird bei der Verherrlichung Gottes entsprechend verwendet; . . . . und darum besteht die heilsame Verordnung, daß bei der Lobpreisung Gottes Gesänge verwendet werden, damit das Gemüt der Schwachen (infirmorum, d. h. der Hartherzigen und Irdischgesinnten) mehr zur Andacht gestimmt werde.“ Was das Konzil von Trient sess. XXII. de sacrif. Missae c. 5. von den Zeremonien der heiligen Messe sagt, gilt wohl auch von der Kirchenmusik: „Die heilige Erhabenheit des großen Opfers soll (durch die liturgische Musik) mehr gewürdigt (zum vollen glaubensinnigen Verständnis, zur begeisterten Annahme gebracht) und der Gläubigen Sinn zur Betrachtung des Höchsten, das in diesem Opfer verborgen ist, angeregt werden.“ Ähnlich spricht sich der Geist der Kirche aus im Prov.-Konz. von Avignon 1725, tit. XI. c. VIII: „Die Melodien der Musik sind dazu bestimmt, das fromme Gefühl bei der heiligen Feier zu erregen.“ Konz. von Toledo 1566. Prov.-Konz. von Neapel 1699. Konz. von Rom 1725. Konz. von Tarragona 1783. Prov.-Konz. von Rheims 1849. Prov.-Konz. von Toulouse 1850. Prov.-Konz. von Quebec 1851. Prov.-Konz. von Köln 1860, c. XX. Das den Cäcilienverein approbierende Breve Pius IX. (16. Dez. 1870) beginnt mit den Worten (multum ad movendos): „Mächtig werden die Gemüter ergriffen und zur Andacht erregt durch die heiligen Gesänge, welche den feierlichen Gottesdienst der Kirche begleiten usw.“

bauen und anregen, als vielmehr die Würde und Erhabenheit der im Text enthaltenen Gedanken zum Ausdrucke bringen. Und wo neben bezw. an Stelle der vorgeschriebenen Melodie die eigene Schöpfung des Komponisten gestattet ist, wird der katholische Kirchenkomponist, der ein Verständnis für die kirchliche Liturgie hat, in Übereinstimmung mit den kirchlichen Vorschriften seine für die gottesdienstliche Feier bestimmten Tonschöpfungen nach Text und Behandlungsweise der Liturgie möglichst eingliedern.

5. Einteilung der kirchlichen Bestimmungen über die Kirchenmusik. Die kirchlichen Vorschriften über den Kultus im allgemeinen teilt man ein in präzeptive und direktive. Erstere enthalten ein im Gewissen verbindliches Gebot, letztere tragen mehr den Charakter eines Rates, einer Anweisung, von welcher man nicht ohne wichtigeren Grund abgehen soll. An dieser Unterscheidung nehmen auch alle jene Vorschriften über Kirchenmusik teil, welche sich unter den Rubriken in den liturgischen Büchern befinden. Über die Frage, welche Rubriken direktiv und welche präzeptiv seien, herrscht keine Einigkeit[1]). Diese Frage wird daher in jedem einzelnen Falle unter Berücksichtigung aller in Betracht kommenden Umstände zu entscheiden sein. Die Vorschriften der Kirche über die rein technischen Fragen der Kirchenmusik sind, soweit solche bestehen, im allgemeinen direktiv. Die Kirche will den Komponisten und den ausführenden Organen nur im allgemeinen gewisse Wege weisen, von denen sie wünscht, daß man von denselben nicht ohne Not abweiche. Allen diesen Vorschriften gegenüber gilt natürlich der Satz: Ultra posse nemo tenetur. Zur Ausführung aller kirchlichen Vorschriften ist eine gewisse technische Leistungsfähigkeit notwendig. Der gute Wille der Geistlichen und Chorleiter findet überdies oft seine Grenze in äußeren Umständen mannigfacher Art, bei deren Beurteilung jeder Besonnene Maß und Milde gern anwenden wird.

Man kann die kirchlichen Vorschriften über Kirchenmusik auch einteilen in positive und negative, d. h. anordnende und verbietende. Die Vorschriften über die technischen Momente (Stilart, Kompositionsweise, Harmonie, Melodie, Instrumentalbegleitung) sind im allgemeinen mehr negativer als positiver Art; die Kirche will nur von der Kirchenmusik fernhalten, was störend und nicht würdig ist, gewährt aber sonst den Komponisten und den ausführenden Organen gewisse Freiheit.

6. Allgemeine Gesichtspunkte, welche in den kirchlichen Vorschriften über Kirchenmusik zum Ausdruck gelangen. Die Kirche will durch ihre Vorschriften über die äußere Feier des Gottesdienstes, speziell über die musikalische Seite derselben, erreichen:

a) die Harmonie zwischen Festcharakter und Liturgie,

b) die Harmonie zwischen Priester und Volk im liturgischen Gesange,

c) die Harmonie zwischen Text und Melodie.

---

[1]) Vgl. Hartmann, Repertorium rituum. Paderborn. 9. Aufl. 1901, S. 4.

a) Zwischen dem Charakter eines Festes und der Liturgie soll eine Harmonie insofern vorhanden sein, als in der Liturgie der Jubel oder die Trauer der Kirche, die freudige Dankbarkeit oder die ernste Bußgesinnung der Christenheit zum Ausdruck gelangt.

b) Die Harmonie zwischen Priester und Volk wird im liturgischen Gesange dadurch hergestellt, daß die Gesänge des Priesters mit den korrespondierenden Gesängen des Volkes bezw. des Chores im Einklang stehen. Wo der Wechselgesang zwischen Priester und Volk vorgeschrieben ist, wie in der Präfation der heiligen Messe, muß der vorgeschriebene Text vom Chore unter allen Umständen beibehalten werden. Wenn der Priester einen Hymnus oder eine Antiphone intoniert, soll der Chor den betreffenden Text vorschriftsmäßig fortsetzen. Ungleichartige Gesänge würden die liturgische Harmonie zwischen Priester und Volk stören.

c) Die Harmonie zwischen Text und Melodie gibt sich darin kund, daß die Melodie dem Texte konform ist. Vom kirchlichen Gesange muß daher alles ferngehalten werden, was dem religiösen Charakter des Textes nicht entspricht. Texte mit vorwiegend ernstem, zur Bußgesinnung oder zur Trauer stimmenden Inhalt dürfen nur ein solches musikalisches Gewand erhalten, welches dem Ernste der Gedanken Ausdruck verleiht.

Die Kirche hat allen liturgischen Texten, die gesungen werden sollen, eine Melodie beigegeben. Diese Melodie, der gregorianische Choral, gilt der Kirche als „die Realisierung der liturgischen Idee durch das gesungene Wort“[1]). Wo die Kirche außer dem gregorianischen Choral den freien Kunstgesang, die moderne Komposition, zuläßt, wird der Komponist, ohne die modernen Mittel der Musik zu verschmähen, doch nach dem unerreichten Vorbilde des gregorianischen Chorals die Harmonie zwischen Text und Melodie stets im Auge behalten, wie es auch ein Erlaß der Ritenkongregation vom Jahre 1894 ausspricht: „Jede musikalische Komposition, welche vom Geiste der heiligen Handlung, die von ihr begleitet wird, durchdrungen ist, bewegt, wenn sie in frommer Weise der Bedeutung des Ritus und der Worte entspricht, die Gläubigen zur Andacht und ist demnach würdig des Hauses Gottes.“

2. Die religiöse Musik der vorchristlichen Völker im allgemeinen.

1. Nachrichten über die älteste Musik. Musik ist die Muttersprache des empfindenden Menschen; sie ist eine Universalsprache der Menschheit, „jedem Volke, jeder Nation angeboren und liegt in dem Bedürfnisse eines jeden erst zur Bildung und Zivilisation emporschreitenden Volkes“[2]). Wie die Sprache, so hat auch die Musik unter der viele Jahrhunderte anhaltenden Arbeit des schaffenden Menschengeistes sich organisch zu immer höherer Vollkommenheit entwickelt.

---

[1]) Vgl. Cäcilien-Kalender, 1882. Regensburg. S. 11.
[2]) O. Keller, Gesch. der Musik. Leipzig. S. 7.

Trotz der bewundernswerten Mühe, welche so viele Schriftsteller auf die Erforschung der Musik des Altertums verwendet haben, und trotz der scharfsinnigsten Folgerungen und Kombinationen wissen wir wegen Mangels einer fixierten Notenschrift von den Melodien der meisten vorchristlichen Völker eigentlich soviel wie gar nichts. Ist dieser Mangel an gesicherten Nachrichten schon wegen des allgemeinen kulturgeschichtlichen Interesses zu bedauern, so wird die Armut der Quellen besonders von demjenigen unangenehm empfunden, welchem wegen des Zusammenhanges der hebräischen und griechischen Musik mit der altchristlichen ausführlichere Nachrichten über die griechische religiöse Musik und über den altjüdischen Tempelgesang erwünscht wären. Reste uralten Gesanges mögen sich in den Melodien der verschiedenen Völker bis zum heutigen Tage erhalten haben; niemand wird aber mit absoluter Sicherheit angeben können, wo die Spuren beginnen, die uns zu einer näheren Kenntnis der Kunstübung der Alten hinleiten könnten.

Über die ersten Anfänge der Musik wissen wir so gut wie nichts. Nur naive apriorische Konstruktion ist es, wenn ältere Forscher in ihren musikhistorischen Untersuchungen die Vermutung aussprechen, daß unsere Stammeltern eine vollkommene Kenntnis der Musik und der Instrumente gehabt hätten. Die früher erörterte Frage, wer die Musik „erfunden" habe, oder bei welchem Volke sie zuerst nachweisbar sei, hat von vornherein keine Berechtigung, da die musikalische Befähigung zur Naturanlage des Menschen gehört. Jedes Volk oder kein Volk kann sich rühmen, die Musik erfunden zu haben. Es ist bezeichnend, daß das ehrwürdigste Geschichtsbuch, die Genesis, gleich unter den ersten Menschen neben Jabel, dem „Vater der Zeltbewohner und Hirten" und neben Tubalkain, dem ersten Metallarbeiter, auch Jubal, den Sohn Lamechs, „den Vater der Zither- und Harfenspieler" nennt (Genes. 4, 21). Es ist damit der Gedanke ausgedrückt, daß die erste Entwicklung der natürlichen musikalischen Anlagen bis in die Urzeit des Menschengeschlechts zurückreicht, wofern nicht noch ein anderer, nämlich ein ethischer Gedanke an jener Stelle vom Autor beabsichtigt ist. Da, wo die Wiege des Menschengeschlechts gestanden hat, werden höchstwahrscheinlich zuerst Hirten ihre kunstlosen Lieder gesungen und mit primitiven Instrumenten begleitet haben. Diese Nomadengesänge zogen später mit ihren Sängern in die weiteren Gebiete und benachbarten Länder. Und in demselben Maße, in welchem die Kultur der Völker stieg, entwickelte sich auch der Reichtum und die Gesetzmäßigkeit der Musik, bis schließlich bei manchen Völkern die Musik geradezu zu den erlernbaren Künsten gerechnet, als Bildungselement geschätzt und in den Schulen systematisch gelehrt wurde.

2. Zweck und Charakter der vorchristlichen Musik. Die ersten Melodien mögen sich nur durch stärkere, markierte Accente von der Modulation der gewöhnlichen Sprache unterschieden haben. In der Modulation der Sprache beim Rezitieren haben wir jedenfalls den Ausgangspunkt der einfachsten religiösen wie profanen Melodien zu suchen. Von der getragenen und gehobenen Sprache bis zum Gesange

war nur ein Schritt. Da die gehobene Sprache und der getragene Ton in erster Linie dem Ausdruck religiöser Gedanken dienten, so können wir sagen, daß, wie die anderen Künste, so auch die Musik zunächst im Dienste der Religion gestanden hat. „Das Gebet, das Lob der Gottheit schuf die Poesie; an die Gottheit gerichtet, nahm die Rede zugleich einen mannigfaltigen Wechsel der Accente an; der gehobene Vortrag wurde zum Gesange, zur Melodie"[1]).

Wenn die Theorie der Musik bei einigen Kulturvölkern des Altertums einen wichtigen Teil ihrer heiligen Schriften bildete, so können wir annehmen, daß die Musik die stete Begleiterin der Religion und des religiösen Kultus gewesen ist und daß die Pflege der Musik eine wichtige Obliegenheit der dem Dienste der Gottheit geweihten Personen bildete. Angesichts der überaus dürftigen Nachrichten über die religiöse Musik der vorchristlichen Völker werden wir dazu gedrängt, ein Urteil über den Charakter und die Eigenart dieser Kunst a priori und mit Hilfe von Analogiebeweisen zu bilden. Hilfsmittel bieten uns dazu zunächst die religiösen Systeme der vorchristlichen Völker, soweit in ihnen der Geist des Heidentums seinen Ausdruck findet; alsdann werden wir auch denjenigen im Dienste des Kultus stehenden Künsten Beachtung schenken dürfen, über welche wir auf Grund der uns erhaltenen Monumente leichter und sicherer ein aposteriorisches Urteil fällen können, als dies bei der religiösen Musik der vorchristlichen Zeit der Fall ist.

Das Heidentum geht in seinen religiösen Systemen auf die Vergötterung des Sinnlichen und auf die Versinnlichung oder Entgöttlichung der vorhandenen Offenbarungselemente aus. Dieser Zug nach unten zum Irdischen hin äußert sich auch in der heidnischen Kunst. Letztere wendet sich vorzugsweise der äußeren sinnlichen Form zu, sie liebt in der Architektur das Gedrückte, zur Erde Niederziehende, in der Plastik und Malerei das Nackte, Üppige, Wollüstige, in der Poesie das sinnlich Weichliche, Leidenschaftliche und Erregende. Diese charakteristischen Merkmale wird auch die Musik der vorchristlichen Zeit an sich getragen haben. Doch mag die Eigenart eines jeden Volkes auch auf diesem Gebiete ihren Einfluß insofern ausgeübt haben, als die tiefere und ernstere Auffassung des Verhältnisses zur Gottheit auch in dem Ausdruck der religiösen Gefühle durch die Musik ihre Wirkung äußerte. Es ist wenigstens kein Zweifel darüber, dass manche Melodien der Alten durch ihre Einfachheit und Kraft großartige Wirkungen erzielt haben mögen; die uns bekannten Melodien der griechisch-römischen Musik sowie der ältesten kirchlichen Gesänge beweisen dies.

3. Die Musik der Chinesen und Japaner.

1. Die Chinesen. Die Musik wurde bei den Chinesen schon in ältester, vorchristlicher Zeit nicht bloß praktisch geübt, sondern auch zum Gegenstand des Unterrichts und der theoretischen Spekulation

---

[1]) R. Westphal, Griechische Harmonik und Melopoetik. 1886, S. 17.

gemacht. Das älteste chinesische Buch über Musik entstammt dem elften Jahrhundert vor Chr. Der französische Missionar P. Amiot erwähnt in seinen 1776 zu Paris erschienenen „Memoires" über China, daß es zu seiner Zeit in der kaiserlichen Bibliothek zu Peking 482 Bücher über Musik, darunter 69 vorzügliche musiktheoretische Werke gab.

Die Musik fand beim Kultus ihre vornehmste Verwendung. Wenn den Geistern geopfert wurde, durfte die Musik nicht fehlen; es wurden Hymnen gesungen und auch Tänze aufgeführt. Besonders diente die geräuschvolle Instrumentalmusik dazu, „um den Geistern das Opfern anzuzeigen". „Je größer und ferner der Geist, eine um so größere Trommel wurde geschlagen. Orgeln und kleine Trommeln ertönten um die Wette. Ein eigener Oberdirektor der Musik war bestellt, welcher die Söhne des Reiches in der Musik, aber auch in der Eintracht, Verehrung der Geister, im Respekt gegen Obere, in kindlicher Liebe und Freundschaft zu unterrichten hatte"[1]).

Die Chinesen besaßen seit den ältesten Zeiten Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente. *Kin* und *Ke* waren zwei zitherartige, noch jetzt in hohem Ansehen stehende Instrumente mit flachem Resonanzkörper ohne Griffbrett, über den 25 Saiten aus gedrehter Seide gespannt waren. Später lernten die Chinesen durch die Perser und Inder die in Ägypten seit ältester Zeit bekannten Lauten kennen. Sie gebrauchten gerade Flöten, Querflöten und eine Zusammenstellung verschieden langer Bambusröhren, die angeblasen wurden, ferner eine Art Oboe (Blasinstrument mit Rohrblatt, *Koan*) und ein Instrument mit durchschlagenden Zungen, das *Tscheng*. Ein besonders angesehenes Instrument war das *King*, bestehend aus abgestimmten aufgehängten Steinplatten, die mit Klöppeln geschlagen wurden; später wurde dasselbe auch aus Holz- oder Kupferplatten hergestellt. Außer Pauken, Trommeln und allerlei Klapperinstrumenten gebrauchte man auch vollständige Glockenspiele, die nach Art des King bearbeitet wurden. Die älteste Musikübung der Chinesen benutzte, wie wir aus der nachfolgenden religiösen Hymne ersehen können, die aus den fünf Ganztönen — fgacd — bestehende Tonleiter: f (Kung, der Kaiser) — g (Tschang, der Minister) — a (Kio, das gehorchende Volk) — c (Tsche, die Staatsangelegenheiten) — d (Yu, das Gesamtbild aller Dinge). Prinz Tsay-Yu (um 1500 v. Chr.) soll bei den Musikern großen Widerstand gefunden haben, als er die beiden die siebenstufige Skala vervollständigenden Halbtöne e-f und h-c einführte. Später ging man über die von Prinz Tsay-Yu hinzugefügten Quinten $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{a}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{h}{e}$ hinaus und schloß den Quintenzirkel durch die fünf sogenannten „Ergänzungen" fis — cis — gis — dis — ais (b), so daß man die Intervalle

f — g — a — h — cis — dis

und fis — gis — ais — c — d erhielt. Die Chinesen kannten sowohl

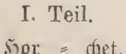
[1]) Plath, Der Kultus der alten Chinesen. Abhandlungen der phil. Kl. der Kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften. Bd. IX, S. 904 ff. Vgl. Weiss, Weltgeschichte. 4. Aufl. 1. Bd., S. 23.

die Oktavengattungen als die Transpositionsskalen und unterschieden 84 Modulationen, deren jede eine besondere philosophische Bedeutung hat[1]). Die chinesische Notenschrift besteht aus den Tonnamen entsprechenden Schriftzeichen sowie (wohl erst in neuerer Zeit) besonderen Zeichen für Rhythmus und Spielmanieren[2]).

Trotz des regen Interesses, das die Chinesen für theoretische Musikspekulation bezeugt haben, ist die heutige Musik derselben gleich ihrer antiken sehr primitiv, für unsere Ohren wenig erfreulich zu nennen.

Folgende uralte, unseren Chorälen ähnliche (aus dem 12. Jahrh. v. Chr. stammende), von Dr. F. J. Fröhlich (in seinen musikalischen Dokumenten) mitgeteilte religiöse Hymne, welche noch jetzt jährlich in Gegenwart des Kaisers selbst im Tempel vor dem „Tore der reinen Wolken“ zur Ehrung der Ahnen gesungen wird, gibt Forschern mancherlei Anhalt, um daraus über das Wesen der altchinesischen Musik Schlüsse zu ziehen.

I. Teil.



Hor = chet, Ah = nen, ruhm = ge = krön = te, de = ren

1. See hoang lien tsou, 2. Yo ling yü tien, 3. Yüen yen

Blut in mir fließt, deren Tu = gend stets

tsing lien: 4. Yën kao tay hiüen. 5. Hiüen sien këu ming,

als Herrscher nachzuahmen ich ge = lo = be.

6. Tschui yüen ki sien. 7. Ming yu ke sung. 8. Y uan se nien.

II. Teil.

Euch ver = dank' ich Le = ben, Kro = ne, was ich

1. Tui yüe tsche tsing, 2. Yen jan ju scheng, 3. Ki ki
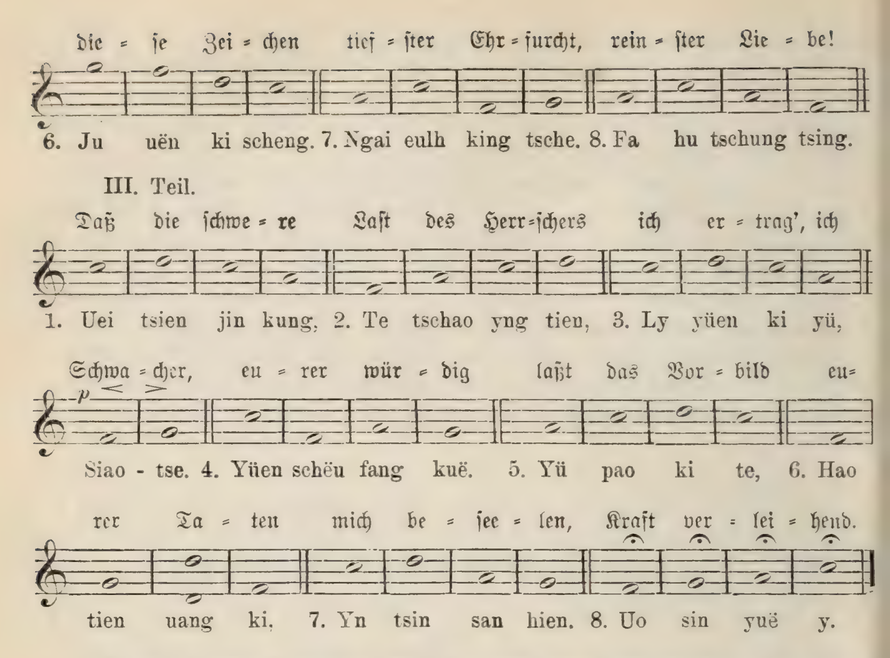
ha = be. Neh = met gü = tig auf die Op = fer,

tschao ming, 4. Kan ko tsai ting. 5. Ju kien ki hing,

---

[1]) Dr. G. Wagner, Über die chinesische Musik und deren Zusammenhang mit der Philosophie.

[2]) Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. Leipzig, 1901. S. 70.



Klingt dieser Hymnus auch unserem an musikalischen Reichtum gewöhnten Ohre einigermaßen fremd, so muß man doch zugeben, daß derselbe mit einfachsten Formen die edelsten Gefühle in einer Zartheit und Tiefe zum Ausdruck bringt, die bewunderungswürdig ist. Freilich geht aber auch Dr. Fröhlich in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Musik der älteren und neueren Zeit" (I. Bd., S. 6, Würzburg 1868) zu weit, wenn er von diesen chinesischen Melodien enthusiastisch behauptet, dass „hier die Urquelle unseres christlichen Chorals zu suchen sei".

2. Die Japaner. Auch in Japan sind Musik und Gesang von gottesdienstlichen Verrichtungen und öffentlichen Feierlichkeiten seit den ältesten Zeiten unzertrennlich. Die Musik selbst, welche in Japan für einen der wichtigsten Faktoren der Zivilisation angesehen und im Dienste der Kami, d. i. gewisser göttlicher und halbgöttlicher Wesen, teils weltschöpferischer Genien, teils vergötterter Ahnen, seit vielen Jahrhunderten angewendet wird, heißt in diesem Sinne Kamin-Musik (Kamin-Gura, Kagura). Bei den großen Jahresfesten der einzelnen Kamis ertönt in den hellerleuchteten Kamihallen zum Gebete die Musik des heiligen Chores bis tief in die Nacht hinein, um dadurch dem Kami, dem himmlischen Geiste, zu verkünden, wie sehr er auf Erden geehrt und verherrlicht sei. Die religiösen Gesänge werden von den Priestern und ihren Frauen und Laien angeführt[1]).

[1]) Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 3. Aufl. I, 532.

4. Die Musik der Inder, Meder, Perser, Assyrier und Babylonier.

1. Die Inder. Den arischen Indern, welche unter der ältesten Bevölkerung Indiens allein als Kulturvolk in Betracht kommen können, ist die Musik, wie alles Schöne und alles Wissen, aus den „Vedas“, den heiligen Büchern, die von den Lippen des Gottes Brahma geflossen sind, hervorgegangen. Die Kunst der Töne erscheint den Indern als ein Geschenk der Götter, dem Menschen zur Freude und zum Troste geschenkt. Der Gesang ist ihnen „zaubergewaltig, götterzwingend“ wie das Gebet. In innigster Verbindung mit der Religion war die Musik so unwandelbaren heiligen Gesetzen unterworfen, daß die geringste Veränderung als Entweihung des gottesdienstlichen Ritus angesehen wurde. Nicht nur der Gesang, auch die Instrumentalmusik wurde von den Indern für eine Ausdrucksform gehalten, in welcher man den Göttern am verständlichsten und eindringlichsten Bitten um ihre Gunst vortragen durfte. Als ältestes Denkmal hindostanischer Dicht- und Singekunst ist unter den Vedas, den liturgischen Büchern der Brahmanen, der sogenannte (tausend Jahre v. Chr. abgeschlossene) Rigveda erhalten, welcher 1020 Loblieder, Gebete, Anrufungen an die Götter und Siegeshymnen enthält[1]).

Welche Betonungsformen für die alten Vedalieder, welche die Brahmanen nur aus dem Munde des Lehrers lernen, die indischen Priestersänger selbst gewählt haben, darüber werden wohl die Sanskritforscher allmählich Aufschluß zu geben vermögen. Die im Jahre 1876 in Kalkutta herausgegebenen 98 indischen Gesangsmelodien bieten dazu reiches Material. Aus einer persischen, durch den Orientalisten Tychsen übersetzten Schrift über indische Musik ergibt sich zweifellos, daß der indischen Musiklehre auch die in der griechischen Musik wie in den Kirchentönen des christlichen Ritualgesanges so wichtigen Oktavengattungen, im Sinne von Tonarten aufgefaßt, nicht fremd sind.

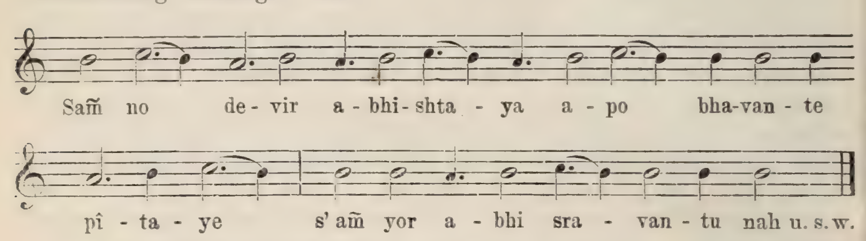
Außer der aus sieben Haupttönen c d e f g a h bestehenden Haupttonleiter (Swaragrama) unterschied man aber noch zahlreiche Färbungen, Sangweisen und Stimmungen, die auch als besondere Tonarten angesehen wurden. Das praktische Tonsystem der Inder, welche die Oktave in 22 Teile (Struti) teilten und größere Ganztöne von je vier Struti, kleinere Ganztöne von je drei Struti und Halbtöne von zwei Struti unterschieden, umfaßte drei Oktaven (A bis a^2). Die Rhythmik der Inder wird als eine sehr verwickelte und überaus freie geschildert. Die von denselben wohl selten angewendete Notenschrift bezeichnete die Töne durch Buchstaben, die ihren Namen entnommen sind, die Rhythmik und die Vortragsmanieren durch allerlei krumme und geschwungene Linien[2]).

---

[1]) A. Kägi, Der Rigveda, die älteste Literatur der Inder. 1881.

[2]) W. Jones, Musik der Inder. Chr. Horn, Indian melodies. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. S. 15, 71, 72.

Die Inder hatten zahlreiche pauken- und trommelartige Schlaginstrumente, Rasselinstrumente, trompeten- und posaunenartige Blasinstrumente, auch Flöten (Basaree, mit der Nase angeblasen) und mehrere Arten von Saiteninstrumenten. Als Probe altindischer Musik aus dem Atharva-Veda veröffentlichte der verdienstvolle Musikforscher O. Fleischer in seinen Neumenstudien I, S. 51, folgende Rezitationsweise, deren hohes Alter durch die mündliche, noch heute bestehende Überlieferung verbürgt wird:



2. Die Meder und Perser. Wenden wir nun uns von Indien aus westwärts nach Vorderasien und zwar zunächst in die Gebiete östlich vom Tigris, in welchen einst die Meder und Perser wohnten. Von der Pflege der Musik bei diesen tapferen Völkern wissen wir äußerst wenig; wir können aber annehmen, daß dieselben ebenfalls ihre nationalen Heldenlieder und ihre gottesdienstlichen Gesänge hatten. Die Meder, welche nach ihrer ethnologischen Zusammensetzung sowohl Beziehungen zu den arischen Stämmen als auch zu der vorsemitischen (sumerischen) Schicht der Bevölkerung Südbabyloniens hatten, mögen in Bezug auf religiöse Musik unter dem Einflusse derjenigen Völker gestanden haben, mit denen sie stammverwandt waren. Die Perser werden von ihrer indischen Urheimat her nationale Gesänge besessen haben. Als sie später Erben des großen babylonischen Reiches wurden, nahmen sie viele Momente der hochentwickelten babylonischen Kultur in sich auf. Auch der feierliche Kult der altehrwürdigen Tempel Assyriens und Babyloniens wird seinen Eindruck auf die kulturell tiefer stehenden Perser nicht verfehlt haben.

3. Die Assyrier und Babylonier. Aus den Skulpturen, welche den Palast[1]) des assyrischen Königs Sanherib zu Ninive schmückten, erfahren wir unter anderem, daß Musik und Gesang zum Lobe der Götter, zur Verherrlichung der königlichen Macht und zur Erhöhung der Pracht öffentlicher Aufzüge dienen mußten. Nach dem reichgestickten, enganliegenden, bis zu den Knöcheln herabreichenden Gewande vieler dieser Musiker, welche Flöten, gerade Trompeten, Pauken, Trommeln und mehrsaitige harfen- oder zitherartige Instrumente in der Hand halten, zu urteilen, standen die Sänger und Musiker auf einer verhältnismäßig hohen sozialen Rangstufe; die Kopfbedeckung einzelner Sänger läßt darauf schließen, daß dieselben priesterlichen Rang be-

[1]) Die Ruinen dieses Palastes befinden sich in der Nähe des jetzigen Dorfes Kujundschik bei Mossul.

kleideten. Auf den erhaltenen Abbildungen ist an der Spitze eines Sänger- oder Musikkorps oft ein Mann dargestellt, der mit einem Stabe den ausübenden Musikern Zeichen zu geben scheint.

Von der babylonischen Musik ist an zwei Stellen des Alten Testamentes die Rede. An der einen Stelle spricht der Prophet vom Sturze des babylonischen Königs und sagt: „In die Unterwelt ist dein Stolz hinabgestürzt, das Rauschen deiner Harfen" (Is. 14, 11). Charakteristischer ist die Stelle Dan. 3, 5, welche uns die Besetzung eines babylonischen Orchesters schildert; sie lautet: „In dem Augenblicke, da ihr den Schall der Trompeten, Pfeifen und Zithern, der Sambuken[1]), der Harfen, der Symphonien[2]) und alle anderen Arten von Musik höret, sollt ihr euch niederwerfen und das goldene Bild anbeten, welches Nebukadnezar, der König, errichtet hat."

Über den Charakter der assyrischen und babylonischen Musik wissen wir nichts. Wenn wir jedoch aus dem kriegerischen Sinne und der Grausamkeit der Assyrer, aus der Pracht und Genußsucht der Babylonier, aus dem unzüchtigen Kult vieler babylonischer Tempel einen Schluß auf die den Kult begleitende Musik ziehen dürfen, so können wir nur sagen, daß dieselbe vornehmlich wohl eine feile Dienerin des Hochmuts, der Prunksucht und der Genußsucht gewesen sein wird.

Die religiöse Lyrik war hoch entwickelt, wie die uns erhaltenen Lieder zeigen. Neben Bittgebeten und Lobhymnen an die einzelnen Götter gab es eine Gattung von Liedern, welche man als „Bußpsalmen" bezeichnet hat[3]). Auch Mythen und Epen in gebundener Sprache sind uns erhalten. An diese werden wir zu denken haben, wenn wir bei Herodot lesen, daß „die Magier (d. h. die Priester in den babylonischen Palästen) während des Gottesdienstes die Theogonie sangen". Tatsächlich weisen die uns erhaltenen mythologischen Epen eine ausgebildete Metrik und Strophik auf.

5. Die Musik der Ägypter.

1. Musikinstrumente. Nächst den Babyloniern haben nachweislich die Ägypter in mehrfacher Hinsicht den größten Einfluß auf die Kultur der Israeliten ausgeübt, weshalb die ägyptische Musik hier eingehender beschrieben werden soll.

Die Anfänge der ägyptischen Musik, als deren Erfinder der Sonnengott Osiris verehrt wurde, werden in die urältesten Zeiten verlegt. Grabgemälde aus den Zeiten der drei bis vier Jahrtausende vor Christus blühenden vierten ägyptischen Dynastie weisen bereits Abbildungen von Harfen, Lauten, Flöten und andern Musikinstrumenten auf. Harfen

---

[1]) Die Sambuka war ein Saiteninstrument.

[2]) Die Symphonie war ein dem Dudelsack ähnliches Blasinstrument.

[3]) Zur Literatur über diesen Gegenstand s. Baumgartner, Geschichte der Weltliteratur, 1. Band, S. 67 ff. Weitere Proben von Hymnen bietet Hommel in seiner „Geschichte Babyloniens und Assyriens", S. 224, 225, 226, 228, 233, 264.

und Lauten waren die beiden Hauptklassen von Saiteninstrumenten, deren Saiten gerissen wurden. Anfänglich waren die Harfen (Tebuni) mit wenigen Saiten bezogen und hatten noch keinen Resonanzboden; sie entwickelten sich aber bald zu einer der heutigen sehr nahekommenden Form mit großer Saitenzahl, ausgebildetem Resonanzkasten, Saitenhalter und Querholz. Sie wurden stehend oder knieend gespielt[1]). Die großen Prachtharfen waren ein Vorrecht der königlichen Priestersänger von Theben. Die Laute (Nabla) war ein unserer heutigen Mandoline ähnliches Instrument mit bauchigem Schallkörper, langem Hals (mit Griffbrett und Wirbelkopf), Steg, Schalloch und 1—3 Saiten. In späterer Zeit erhielten die Ägypter von den Semiten oder Assyriern die Lyra. Das alte Ägypten kannte ferner kurze, gerade gestreckte mit 5 Tonlöchern und einem schnabelförmigen Mundstück versehene Flöten (Mem), Querflöten (Sebi), die unseren heutigen ähnlich von der Seite angeblasen wurden, und später auch krumme Flöten, die wohl aus Kleinasien stammten. Die oft vorkommenden Doppelflöten waren wahrscheinlich zwei gleichzeitig in den Mund genommene Mem. Von den Schlaginstrumenten waren Kriegstrommeln in Form kleiner Fässer, die auf beiden Seiten mit straff gespannten Fellen bezogen waren und mit den Händen oder auch mit einem Schlägel geschlagen wurden, sowie auch tamburinartige Handpauken und mancherlei Klapperhölzer im Gebrauch. Das der Göttin Hathor geweihte Sistrum (Klapper) war dazu bestimmt, durch seinen hellen Klang nicht nur die persönliche Anwesenheit des hilfsbereiten Gottes zu verkünden, sondern auch die Aufmerksamkeit auf die heilige Handlung zu wecken.

Die abessinischen Priester gebrauchen auch heute noch Lyren, die mit 5—7 Saiten bespannt sind, die Langflöte und das Sistrum; letzteres wird gegenwärtig auch während des Gottesdienstes der koptischen Christen beim Absingen der Dankpsalmen benützt.

Im Jahre 1890 führte Mr. Southgate einer Versammlung von Musikautoritäten in London altägyptische Flöten vor, welche zu Fayûm in Ägypten in einem ungefähr 3000 Jahre alten Sarkophage gefunden wurden. Diese Flöten enthielten das griechische Tetrachord und gleichzeitig die Töne unserer diatonischen Tonleiter, so daß man jetzt mit Bestimmtheit annehmen kann, daß das gegenwärtige Tonsystem nicht von Griechenland, sondern von Ägypten zu uns herübergekommen ist.

2. Die Musik im Dienste des Kultus. Wie die Musik aller Völker der Vorzeit im Kultus ihre bevorzugte Stellung hatte, so stand auch bei den Ägyptern die Musik, vor allem der Gesang, im Dienste des Kultus. An allen Tempeln waren Sänger angestellt, deren Kunst sich vom Vater auf den Sohn vererbte[2]). Es gab einen „Vorsteher der Sänger aller Götter", der die Musik aller Kultusstätten beaufsichtigte[3]). In ältester Zeit gab es nur männliche Sänger und Musiker

[1]) Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. S. 10. ff.
[2]) Herodot VI, 60, und Duncker, Gesch. des Altertums. I, 88.
[3]) Erman, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum. Tübingen 1885, S. 341.

bei einigen Tempeln, im sogenannten neuen Reiche finden wir an allen Tempeln Sängerinnen, und zwar in zahlloser Menge. Frauen und Jungfrauen aus verschiedenen Gesellschaftskreisen stellten sich als Sängerinnen oder Musikantinnen in den Dienst des Gottes. Eigentümlich war die Auffassung dieses Dienstes; diese Sängerinnen bildeten nämlich gleichsam den „Harem des Gottes“[1]).

3. Technik und Charakter des ägyptischen Tempelgesanges. Die Frage, ob die Ägypter mit den zahlreichen Tonwerkzeugen, die sie besonders in den glänzenden Zeiten des neuen Reiches so oft zusammenspielen ließen, alles, gleich anderen orientalischen Völkern, nur im Einklange gespielt, oder ob sie, wie Kiesewetter es für zweifellos hält, von der Kraft wirklicher vollstimmiger Harmonie Gebrauch gemacht haben, könnten wir nur dann mit Bestimmtheit beantworten, wenn wir eine Zeitlang hören würden, was wir auf den alten Denkmälern so oft abgebildet sehen. Nach Ambros ist es nicht ganz und gar unglaublich, daß die Ägypter, welche Sinn für Naturbeobachtung besaßen, und an ihren Riesenharfen stark vibrierende, kräftig tönende Baßsaiten haben mußten, das Naturphänomen der mitklingenden Aliquottöne bemerkt und die Erfahrung verwertet haben[2]). Hätten jedoch die Ägypter eine geordnete Mehrstimmigkeit gekannt, so würden die Griechen dieselbe sicher in ihre Musik aufgenommen haben. Auch jetzt haben Ägypter, Kopten, Araber, Mauren, Perser und Türken entschiedene Abneigung gegen die harmonische Mehrstimmigkeit im Gesange.

Man hat aus Euseb. Praepar. evang. lib. XI. c. 6[3]) geschlossen. daß die Ägypter eine siebenstufige Tonleiter hatten, deren Kenntnis insbesondere von den den Gottesdienst verherrlichenden Priestern verlangt wurde[4]).

Aus den uns erhaltenen hymnischen Anrufungen des Sonnengottes läßt sich schließen, daß der ägyptische Tempelgesang feierlich und erhebend gewesen sein muss. Es möge gestattet sein, aus einem Liede an Amon Ra folgenden Abschnitt zu zitieren:

---

[1]) Erman a. a. O. S. 400.

[2]) Geschichte der Musik. I, S. 366.
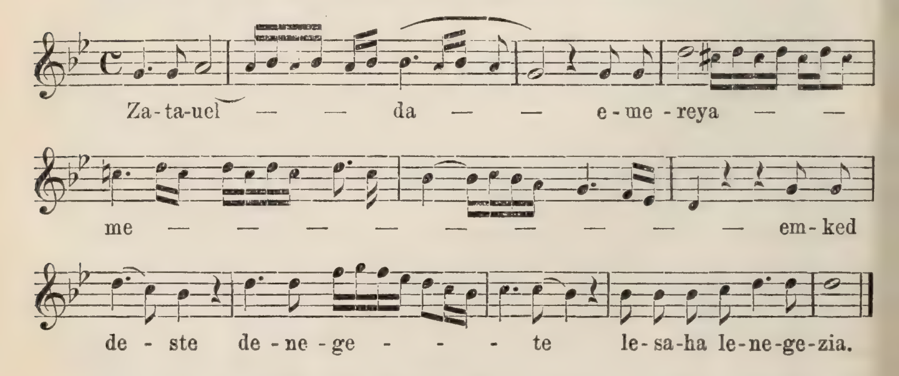
[3]) Die Stelle lautet aus dem Griechischen übersetzt: „Und zwar hat auch einer von den griechischen Weisen — ich weiß nicht, woher er dies geschöpft hat — in Versen etwa folgendes ausgedrückt: Mich loben die sieben tönenden Buchstaben, mich den großen, unvergänglichen Gott, den unermüdlichen Vater des Weltalls.“ Die Namen von sieben Lauten bilden hier eine siebenstufige Tonleiter, also eine umfangreichere Tongröße, die Oktave, die wohl dem Verhältnisse der Frauen- zur Männerstimme abgelauscht worden war, welche zum Lobe des Einen Gottes ertönte. Ob diese Normaltongröße mit dem dem Ausgangstone ähnlichen schloß und anfing, oder ob sie mit der Septime schloß und mit der Oktave eine höhere Wiederholung begann, ist unentschieden. Jedenfalls erforderte eine solche Musik ein genaues Studium der Tonverhältnisse und der Gesänge, außer einem guten Gehör, weshalb auch Priestern selbst dieser Kultusteil oblag. (Vgl. Mendel-Reißmann, Musik-Konvers.-Lex. I, „Aegyptische Musik“.)

[4]) Vgl. Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts.

„Heil dir, Amon Ra, Herr der Erdenthrone,
Urbewohner des Himmels, Ältester auf Erden, Erhalter des Seins,
Erhalter aller Dinge, Einer in deinen Werken, Einziger unter den Göttern,
Erster Schöpfer der Erde nach seinem eigenen Bilde,
Wie groß sind deine Gedanken!
Heil dir, Ra, Herr des Gesetzes, dessen Heiligtum verborgen ist,
Atmu hört auf den, der in der Not ist,
Und ist gütig gegen den, der ihn anruft.
Herr der Weisheit, dessen Vorschrift' klug sind,
Herr der Barmherzigkeit, dessen Liebe ohne Ende ist!
Herr des Lebens, der Gesundheit und Kraft gibt,
Lenker der vergangenen Geschlechter und der Unterwelt,
Dessen Namen vor seinen Geschöpfen verborgen ist,
Du Einiger, Schöpfer von allem, was ist, Einer, Einziger!
Amon, du Erhalter der Dinge . . Gruß dir, weil du in uns wohnst,
Anbetung dir, weil du uns geschaffen hast.
Bis zur Höhe des Himmels, über die weite Erde,
Bis zur Tiefe des Meeres klinge es: Die Götter beten deine Majestät an,
Die Geister, die du geschaffen hast, preisen dich,
Jubeln zu den Füßen ihres Erzeugers,
Sie rufen aus: Willkommen, Vater aller Götter, der den Himmel erhebt
Und die Erde befestigt! . . .
Wir, die du geschaffen hast, danken es dir, daß du uns ins Leben gerufen,
Wir preisen dich dafür, daß du bei uns bleibst, —
Heil dir, du einzig Einer ohne gleichen . . .
Du, der du viele Namen führst, unbekannt in ihrer Zahl!"

Über die Art des Gesanges zu diesem und anderen an den Allgott gerichteten Texten sind nur Vermutungen gestattet. Fétis hält mit Villoteau dafür, daß die liturgischen Lieder, welche in Abessinien gesungen werden, wo das Christentum i. J. 340 eingeführt wurde, noch immer das Gepräge der altägyptischen Tempelgesänge tragen dürften.

Hier ein solcher liturgischer Gesang aus Abessinien:



Die Kirchenlieder der koptischen Christen, deren Sprache den Schlüssel zum Verständnis des Altägyptischen geliefert hat, sind monoton,

bewegen sich meist in halben Tönen und sind mit Vorschlägen reich ausgestattet[1]).

4. Musiktheoretische Werke. Darüber, ob die Ägypter Zeichen für die Töne gehabt haben, ist bis heute noch nichts Zuverlässiges ermittelt. Wir können nur unter anderem aus den Angaben des heiligen Irenäus, Bischofs von Lyon, und des Bischofs Eusebius von Cäsarea schließen[2]), daß die Ägypter die Töne ihrer Musik mit den Vokalen ihres Alphabets, vielleicht auch mit den für die Gestirne gebrauchten Hieroglyphen bezeichneten. Diodorus Sikulus, der zur Zeit des Augustus lebte, bezeugt, daß die Ägypter die sieben Stufen der Tonleiter den sieben Planeten (inkl. Sonne und Mond nach alter Anschauung) verglichen. Von Thot, dem Gotte der ägyptischen Priesterweisheit, dem angeblichen Erfinder der Lyra und ersten Verkünder der Lehre von der Harmonie und Natur der Töne, rühren die 42 Bücher der Priester her, welche eine Art Kanon und zugleich Encyklopädie bildeten und unter denen nach den Nachrichten, welche wir hierüber dem heiligen Clemens von Alexandrien (Ende des 2. Jahrh.) verdanken, „zwei Bücher des Sängers" sich befanden. Bei demselben christlichen Schriftsteller (strom. VI, 4) lesen wir: „Die Ägypter haben eine einheimische Wissenschaft, das zeigt gleich am besten ein gottesdienstlicher Aufzug; denn voran geht der Sänger, eines von den Symbolen der Musik tragend. Der, sagt man, muß zwei Bücher von denen des Hermes (Thot) inne haben, von denen das eine die Lobgesänge auf die Götter enthält, die Auseinandersetzung des königlichen Lebens das andere."

Hierher gehört auch die Nachricht des Diogenes Laërtius, nach welcher Pythagoras, der Priesterzögling von Theben, ägyptische Hymnen und Singweisen erlernt habe, mit welchen er „Abends seine Seele rein und andächtig zu stimmen und Morgens sich frohen Lebensmut für den Tag zu geben wusste". Aus seiner astronomisch-mystischen und mathematisch-wissenschaftlichen Auffassung der Töne kann man auch vermuten, daß Pythagoras die ersten Elemente der Tonlehre sowie die mathematische Begründung der Intervallenlehre gleichfalls aus dem Lande der Ägypter, welche als bedeutende Astronomen und Mathematiker auch für die Töne Zahl und Maß suchten, mitgenommen habe.

5. Das Ende der ägyptischen Musik. Mit der Eroberung Ägyptens und der Zerstörung der ägyptischen Heiligtümer geriet auch die Tempelmusik der Ägypter in Verfall und Vergessenheit. Als Ägypten unter griechische Herrschaft geriet und nach dem frühen Tode Alexanders des Großen den Ptolemäern zufiel, wurde Alexandrien bald der Hauptsitz griechischer Bildung, Gelehrsamkeit und Kunst. Auch die Musik wurde in griechischem Sinne gepflegt. Solange es ägyptischen Götterkult gab, verstummte der Hymnengesang und die Instrumentalmusik in den Tempeln doch nicht völlig. Clemens von Alexandrien nimmt daran Anstoß, daß, wenn man im Tempel zum Schauen des

[1]) Svoboda, Musikgeschichte. I, S. 142, 143.
[2]) Mendel-Reißmann, Musik. Konv.-Lex. I. „Ägypt. Musik."

Gottes zugelassen werde und der hymnensingende Tempeldiener den Vorhang wegziehe, nichts zum Vorschein komme, als eine lebendige Schlange oder ein Krokodil, das sich auf den Purpurdecken herumwälze. Als Ägypten eine römische Provinz geworden war, erhoben sich Isistempel auch in Rom. Serapisprozessionen durchzogen unter dem Geklingel von Sistren, dem Gepfeife krummer Flöten und dem Gesange fremdklingender Hymnen die Straßen der Weltstadt. Allmählich jedoch verstummten die ägyptischen Melodien in dem düsteren Schweigen der melancholischen Ägypter mit. Als Ägypten christlich geworden war und seine Tempel verfielen, war auch das Ende des glänzenden ägyptischen Götterkultus gekommen. An die Stelle der Hymnen zu Ehren des Sonnengottes trat die christliche Psalmodie. In dem ehrwürdigen Ägypten, das dem verfolgten Jesusknaben ein Asyl gewesen, ertönten schon in den ersten christlichen Jahrhunderten die ernsten Psalmweisen der christlichen Anachoreten[1]). Obschon nun an die Stelle der heidnischen Tempel die christlichen Gotteshäuser traten, obschon Ägypten zweimal von fremden Kulturelementen, zuerst dem griechischen, dann dem arabischen überflutet wurde, so ist doch die ägyptische Musik gewiß nicht spurlos untergegangen. Wie die ägyptische Kultur auf andere Völker auf manchen anderen Gebieten befruchtend eingewirkt hat, so hat auch manches Element der ägyptischen Musik sicherlich wenigstens in der griechischen Musik fortgelebt. Und wie die ägyptische Kultur selbst unter der auf ihr lagernden Doppelschicht des Griechentums und des Arabertums weiter lebte, so lebt auch zweifellos die ägyptische Musik in manchen musikalischen Weisen der heutigen Ägypter, wahrscheinlich auch in manchen kirchlichen Gesängen der Christen fort.

6. Die Musik der Hebräer.

1. Biblische Nachrichten über die Verwendung der Musik bei den Hebräern. Von den Künsten haben die Israeliten die Dichtkunst und die Musik am meisten gepflegt. Die Musik diente sowohl zur Verschönerung des menschlichen Lebens als auch zur Verherrlichung des Gottesdienstes. Wenn auch Gen. 4, 21 die Erfindung der ersten Musikinstrumente auf den Kainiten Jubal zurückgeführt wird, so wollte doch der Autor damit nicht die Musik selbst als etwas rein Profanes charakterisieren. Denn Israel hat von jeher, seitdem es einen legitimen Kultus besaß, auch den Gottesdienst durch Gesang und Musik verherrlicht.

Daß die Musik bei den Hebräern zur Verschönerung des Lebens diente, zeigen zahlreiche Stellen des Alten Testamentes. Der biblische Schriftsteller läßt Laban zu Jakob sagen: „Warum willst du fliehen ohne mein Wissen und es mir nicht anzeigen, daß ich dich in Freuden geleitet hätte mit Liedern, Pauken und Harfen?“[2]) Es wird ferner

---

[1]) Ambros, a. a. O., I, 386.
[2]) Gen. 31, 27.

Ex. 15, 20 erzählt, daß nach dem Durchzuge durchs rote Meer Mirjam, die Schwester des Moses, eine Handtrommel ergriff, und alle Frauen ihr folgten mit Pauken und in Reigen und daß sie ein Siegeslied sangen zum Preise des Herrn, der „Rosse und Reiter ins Meer gestürzt". Nach Richt. 11, 34 zog dem siegreichen Jephte seine Tochter „mit Pauken und Tanz" entgegen. Ähnlich wird der Sieg der Debora und des Barak gefeiert (Richt. 5, 1 ff.). Saul, aus dem Kampfe heimkehrend, wurde nach 1. Sam. 18, 6 „mit Gesang und Reigen, mit Jubelpauken und Zimbeln" von den Frauen eingeholt. Mit Musik wird nach 1. Kön. 1, 41 und Ps. 45, 9 die Thronbesteigung des Königs gefeiert. Auch im Privatleben spielen bei Familien- oder Volksfesten Musik, Gesang und Tanz eine hervorragende Rolle[1]). Ergibt sich aus den hier in Betracht kommenden Stellen des Alten Testamentes, daß die Musik der Erhöhung der Lebensfreude diente, so zeigt die Geschichte des unglücklichen Saul, wie sehr der Einfluß der Musik auf das menschliche Gemüt geschätzt wurde[2]). Selbst Propheten benutzten die Musik, um die Macht der Töne auf den Geist wirken zu lassen, wie wir in der Geschichte des Elisäus lesen (2. Kön. 3, 15). Aus 1. Sam. 10, 5 können wir schließen, daß die Musik in den Prophetenschulen gepflegt wurde.

Eine höhere Weihe erhielt die Musik dadurch, daß sie im Dienste des Heiligtums verwendet wurde. Durch die langgezogenen Töne der Posaune wurde der Anbruch des Jobeljahres bekannt gemacht (Lev. 25, 9); ebenso wurde die Neumondsfeier durch Hörnerschall eingeleitet (Lev. 23, 24; Num. 29, 1; Ps. 81, 4). Die Priester hatten bei gewissen Gelegenheiten im Heiligtum die heiligen Trompeten zu blasen (Num. 10, 2 ff., 31, 6; 1. Chron. 16, 6, 42; 17, 6; 2. Chron. 5, 12; 7, 6; 13, 12 ff.; 29, 26; Esr. 3, 10; Neh. 12, 35; Sir. 50, 18). Heilige Gesänge verherrlichten den Gottesdienst, und Saitenspiel begleitete den Gesang der levitischen Sänger. Als David Zion, die Feste der Jebusiter, erobert hatte, wurde mit Trompeten- und Posaunenschall, unter Zimbel-, Harfen- und Zitherklang die Bundeslade aus dem Hause des Obed Edom in die „Stadt Davids" heraufgeführt (2. Sam. 6, 12). Nach der Chronik gab David den Sängern am Heiligtum eine festere Organisation.

Als der Tempel durch Nebukadnezar zerstört worden war (586 v. Chr.), verstummten auch die religiösen Gesänge an heiliger Stätte. Im Lande der Verbannung wollten die Israeliten die „Lieder Jahwes" nicht dadurch entweihen, daß sie dieselben auf Wunsch der Unterdrücker sangen (Ps. 137). Als nach dem Exil von Zerubabel der Grundstein zum Tempel gelegt wurde (i. J. 537 v. Chr.), ertönten wiederum nach langer Unterbrechung an heiliger Stätte die alten Lieder; es „stellten sich die Priester in ihren Gewändern mit Trompeten, die Leviten, die Söhne Asaphs, mit Zimbeln auf, um nach der Anordnung Davids, des Königs von Israel, Gott zu preisen. Und sie stimmten dem Herrn Lob- und

---

[1]) Gen. 31, 27; Richt. 9, 27; 21, 21; 2. Sam. 19, 35; Is. 5, 12; Jer. 25, 10; Am. 6, 5; Thren. 5, 14; 1. Makk. 9, 39; Pred. 2, 8; Luc. 15, 25.

[2]) 1. Sam. 10, 5. 10; 16, 16; 19, 20 ff.

Danklieder an, daß er gütig, daß seine Barmherzigkeit über Israel ewig währet“ (Esr. 3, 10 ff.). Nachdem der Tempel vollendet und der vorgeschriebene Kult vollständig wieder aufgenommen worden war, konnte auch die Tempelmusik den alten Vorschriften gemäß organisiert werden. Und diese heilige Musik ertönte im Heiligtum zu Jerusalem mit geringen, durch die schweren Zeiten unter den Seleuciden veranlaßten Unterbrechungen bis zur Zerstörung des Tempels unter Titus.

Die jüdische Tempelmusik ist nun als Bestandteil des ehemaligen mosaischen Opferkultus auf immer verstummt, und wir haben nicht einmal sichere Nachrichten über die Tempelmelodien. Das in alle Länder zerstreute Volk der Juden suchte beim Synagogengesange gewiß auch die alten Melodien im Gedächtnisse zu bewahren. Aber die Originalmelodien wurden in verschiedenen Ländern durch allerlei Varianten immer mehr verändert, so daß dieselben bis auf wenige Spuren verloren gegangen sind. Wieviel von den echten Originalmelodien sich in der christlichen Psalmodie erhalten hat, ist höchst unsicher.

2. Musikinstrumente der Hebräer. Wie die orientalischen Völker überhaupt, so besaßen auch die musikliebenden Hebräer einen verhältnismäßig reichen Apparat an Musikinstrumenten, deren Namen wir teils aus den Büchern des Alten Testamentes, teils aus den rabbinischen Schriften kennen. Wir teilen dieselben in Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente.

a) Die Saiteninstrumente (hebräisch minnim) wurden im Altertum mit den Fingern oder mit einem Stäbchen aus Holz, Bein oder Metall (plectrum) gespielt. Streichinstrumente gab es nicht. Es werden hauptsächlich zwei Saiteninstrumente genannt, deren Namen kinnôr und nebel lauten. Das kinnôr genannte Instrument wird unter anderem in der Geschichte Sauls erwähnt; David spielte vor Saul auf demselben. Es wird auch im Ps. 137 genannt, wo es heißt: „An den Weiden des Landes hingen wir unsere Harfen auf.“ Danach scheint es ein allgemeiner gebrauchtes Instrument gewesen zu sein. Wie dasselbe ausgesehen hat, ist aus den alten Übersetzungen und aus den Angaben von Schriftstellern des Altertums nicht recht zu erkennen. Die Septuaginta übersetzen kinnôr mit Kinyra und Kithara. Hieronymus gibt das Wort mit cithara wieder, stellt dieses Instrument also mit der griechischen Lyra zusammen. Es dürfte dann die Größe unserer Zithern gehabt haben. Mehrere neuere Forscher halten aber den kinnôr für ein harfenartiges, größeres Saiteninstrument, das an Gestalt etwa dem Delta (Δ) gleich und mit 8—12 Saiten bezogen, aber noch tragbar und im Gehen zu spielen war.

Auch darüber, wie der nebel (griechisch nablion oder psalterion) ausgesehen habe, gehen die Meinungen auseinander. Jedenfalls war auch dieses Instrument im Gehen spielbar. Die Abbildungen hebräischer, arabischer, assyrischer und ägyptischer Instrumente zeigen vielerlei Formen, und es ist wegen der Verschiedenheit der Namen nicht möglich, kinnôr und nebel mit bestimmten Instrumenten, die auf den Abbildungen dargestellt sind, zu identifizieren. Vielleicht dürfte das

moderne, in Vorderasien gebrauchte Instrument, welches den Namen santir trägt, mit dem nebel zusammengestellt werden; denn die Gleichung nebel = psalterion = pesanterin (Dan. 3, 5) = santir liegt nahe[1]). Auf die Angaben des Josephus, Hieronymus und Augustinus wird weniger Gewicht zu legen sein, da die genannten Schriftsteller wohl nur die Verhältnisse ihrer Zeit berücksichtigten[2]).

An einer Stelle des Alten Testamentes, nämlich Dan. 3, 5. 7, wird noch ein drittes Saiteninstrument genannt, die sabbekah[3]). Dieses Instrument ist dasselbe, welches unter dem Namen sambuca aus dem Orient zu den Griechen und Römern gekommen ist. Die Sambuca wird „als ein viersaitiges, scharf klingendes Instrument von dreieckiger Form beschrieben"[4]).

Der Verfasser der Chronik nennt die im Tempelorchester gebrauchten Instrumente wiederholt „die Instrumente Davids" (2. Chron. 29, 27; Neh. 12, 36). Es scheint sonach, als ob David diese Instrumente in die liturgische Instrumentalmusik eingeführt habe; möglicherweise hat er auch einige erfunden oder verbessert (1. Chron. 24 (23), 5; 2. Chron. 7, 6).

b) Von Schlaginstrumenten werden am häufigsten erwähnt die Zimbeln und Handtrommeln. Die Zimbeln (zelzelim, meziltajim), welche auch in der Tempelmusik gebraucht wurden, werden als Metallplatten beschrieben, die zusammengeschlagen wurden. Die Handtrommel (toph), welche beim Vortrag von Liedern und bei Aufführung von Tänzen mit der rechten Hand geschlagen wurde, war das Instrument der Frauen und Jungfrauen. Zimbeln und Trommeln dienten vornehmlich zur Hervorhebung des Rhythmus. — Hier zu erwähnen sind noch zwei Schüttelinstrumente, die menaʿanim und schalischim. Erstere waren mit Ringen behangene Eisenstäbe, dem griechischen seistron ähnlich, letztere scheinen eine Art Triangel gewesen zu sein (schalôsch = drei).

c) Die gewöhnlichen Blasinstrumente waren: die Flöte (chalîl), das Horn (schophar, auch mit „Posaune" übersetzt), und die Trompete (chazôzerah).

Die Flöte wird unter den Tempelinstrumenten nicht genannt; dagegen wurde sie im Privatleben, beim Tanz und bei Festlichkeiten oft gebraucht. Besonders kam sie als Klageinstrument bei Leichenfeierlichkeiten in Anwendung.

Der schophar war ursprünglich ein Widderhorn, da er auch keren hajjobel (Widderhorn) genannt wird (Jos. 6, 5)[5]); später wurde er wohl aus Metall gefertigt. Er diente bei besonderen Veranlassungen als

---

[1]) Eine Beschreibung des santir s. bei Benzinger, Hebräische Archäologie. Freiburg i. Br. 1894, S. 274.

[2]) Nach Josephus hatte die Kinyra 10 Saiten, die mit dem plectrum geschlagen wurden, die nabla 12 Töne (φθόγγοι), welche mit den Fingern gerührt wurden (Ant. VII, 12, 3). Hieronymus und Augustinus setzen den Unterschied zwischen dem kinnôr und nebel darein, daß ersteres Instrument den Schallkörper (Resonanzboden) oben, letzteres unten gehabt habe.

[3]) Es wird unter den am Hofe Nebukadnezars gebrauchten Instrumenten erwähnt, ist also wohl als ausländisches zu betrachten.

[4]) S. Benzinger, Hebräische Archäologie, S. 276.

[5]) Vgl. auch Lev. 25, 9; Ex. 19, 13; Jos. 6, 4. 6. 8. 13.

Signalinstrument, wozu er wegen seines dumpfen, weithin hörbaren Tones besonders geeignet war.

Nur in den Händen der Priester befanden sich die Trompeten. Es waren hell und schmetternd klingende Blasinstrumente in gerader Form, etwa eine Elle lang. Sie waren ursprünglich Signalinstrumente, welche dazu dienten, die Gemeinde zu rufen, sei es im Kriege oder bei religiösen Festversammlungen. Die Trompeten, welche aber auch zur Verstärkung des Gesanges beim Gottesdienst und bei sonstigen festlichen Gelegenheiten gebraucht wurden, galten stets als heilige Instrumente, deren Gebrauch den Priestern vorbehalten war. Morgens früh beim Öffnen der Vorhoftore des Tempels wurde dreimal nacheinander zuerst in langgezogenen Tönen, denen einige kurze, abgestoßene folgten, zum Schluß wieder in langen Tönen mit Trompeten ein Zeichen gegeben, um die Leviten und Tempeldiener zu ihrer Tagesarbeit zu rufen und zugleich die Einwohner von Jerusalem und die etwa anwesenden Pilger zum Besuche des Tempels einzuladen. Am Vorsabbat (Freitag) wurde dieses Trompetensignal zweimal geblasen, um das Volk auf die am Abend beginnende Sabbatruhe aufmerksam zu machen. Bei dem täglichen Opfer standen die (zwei) Priester mit den Trompeten am Brandopferaltar, etwas entfernt von den Sängern, welche ihren Gesang nach der Darbringung des Trankopfers anstimmten.

An sonstigen Blasinstrumenten werden noch im Alten Testament erwähnt: die Sackpfeife (ugâb, Job. 21, 12; 30, 31), welche wohl mit der im Buche Daniel (3, 5. 10. 15) erwähnten sumponiah (aus dem griechischen symphonia gebildet) identisch ist; ferner die maschrokîta (Dan. 3, 5. 7. 10. 15), welche aus mehreren (7—9) aneinander gereihten Rohrpfeifen von verschiedener Stärke bestand. Endlich mag hier noch die Windorgel (magrephah) erwähnt werden, welche nach dem Talmud (Erachin 10b) und Hieronymus (epistola ad Dardanum) im Vorhofe des herodianischen Tempels zwischen dem Brandopferaltar und dem Heiligtum gestanden haben und aus 10 Pfeifen mit je 10 Löchern bestanden haben soll; ihr donnerartiger Schall soll „von Jerusalem bis zum Ölberge und weiter hinaus“ gehört worden sein.

Nach 2. Chron. 29, 25 bestand das Orchester der Leviten aus Zimbeln, Harfen und Zithern; dazu kamen noch die Trompeten der Priester. Dies waren also die eigentlichen liturgischen Instrumente der Hebräer[1]).

---

[1]) Über die geschichtliche Entwickelung des levitischen Tempelorchesters siehe den Aufsatz von Dr. Adolf Büchler: „Zur Geschichte der Tempelmusik und der Tempelpsalmen.“ Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, 19. Jahrg., 1899, S. 329 ff. Vgl. auch Dr. Joh. Weiß: „Die musikalischen Instrumente in den heiligen Schriften des Alten Testamentes.“ Graz 1895. In dieser fleißigen und sorgfältigen Arbeit werden die Instrumente nach etymologischer Erklärung in stetem Vergleich mit Parallelstellen und unter Hinweis auf Denkmäler, Zeichnungen und Begriffe der übrigen orientalischen Völker (Ägypter, Assyrer, Araber) sowie der Griechen und Römer aufgeführt und zu erklären versucht. Vgl. Cäcilien-Kalender 1896. S. 126.

3. Die Organisation der Tempelmusik. In der pentateuchischen Gesetzgebung sind nur wenige Vorschriften über liturgische Musik vorhanden. Dieselben beziehen sich auf das Blasen der silbernen Trompeten und der Hörner (Posaunen). Die silbernen Trompeten sollten an Neumonden und an Festtagen bei Darbringung der Brand- und Friedensopfer geblasen werden[1]); außerdem wurden sie im Kriege, beim Aufbruch von den Lagerstätten und bei Volks- und Fürstenversammlungen als Signalinstrumente gebraucht. Von Salomo wird berichtet, daß er die Zahl der silbernen Trompeten, deren es am Anfange nur zwei gab, auf 120 vermehrt habe[2]). Die Hörner (Posaunen) fanden im religiösen Leben ihre Verwendung beim Anbruch des Jobeljahres (Lev. 25, 9); auch die Neumondfeier des siebenten Monats wurde durch das Blasen dieser Instrumente ausgezeichnet[3]).

Von einer den Gottesdienst regelmäßig begleitenden Tempelmusik ist im Pentateuch nicht die Rede. Mit dem Steigen der materiellen Kultur fand auch die Musik eine größere Pflege. Insbesondere scheinen die Prophetenschulen die Musik zu religiösen Zwecken, z. B. bei ihren Aufzügen, in ausgedehntem Maße verwendet zu haben (1. Sam. 10, 5; 19, 20 ff.). Außerhalb des Tempelgottesdienstes mögen schon vor David Volksfeste mit religiösem Charakter durch Gesang und Musik verherrlicht worden sein. Aber erst David, welcher selbst Meister auf der Harfe und im Gesange war, führte, wohl unter dem Einflusse der Prophetenschulen, den eigentlichen Tempelgesang mit Instrumentalbegleitung beim regelmäßigen Gottesdienste ein und gab den Sängern und Musikern eine eigene Organisation[4]). Drei besonders befähigte Männer, Asaph, Heman und Ethan (Jeduthun) unterstützten den König hierbei. Die Sänger und Musiker gehörten dem Stande der Leviten an, standen aber im Range den übrigen, im Dienste des Heiligtums beschäftigten Leviten nach, wenigstens in der älteren Zeit. Zur Zeit Davids soll es 4000 Sänger und Musiker gegeben haben (1. Chron. 26, 7). Dieselben waren in 24 Ordnungen geteilt, von denen 4 dem Geschlechte Asaphs, 14 dem Hemans, 6 dem Ethans (Jeduthuns) angehörten. Jede Ordnung zählte

---

[1]) Num. 10, 2 ff.; 31, 6.

[2]) 2. Chron. 5, 12 ff.

[3]) Lev. 23, 24; Num. 29, 1.

[4]) Man hat in die Richtigkeit der Angaben des Chronisten betreffs der Verdienste Davids um die Tempelmusik Zweifel gesetzt und gemeint, daß der Chronist die Verhältnisse seiner Zeit auf die früheren Perioden übertragen habe. Gegen letztere Auffassung spricht aber zunächst der Umstand, daß nach einer viel älteren Quelle, nämlich nach 1. Kön. 10, 12, Salomo Zithern und Harfen aus Sandelholz für die Sänger fertigen ließ; daraus ist zu schließen, daß ein berufsmässiger Sänger- und Musikerchor schon vor Salomo vorhanden war. Wenn ferner bei Amos (5, 25 und 6, 5) die Musik bei den Heiligtümern des Zehnstämmereiches als etwas Althergebrachtes erwähnt wird, so kann daraus geschlossen werden, daß auch die Tempelmusik in Jerusalem schon lange organisiert war; letztere dürfte nämlich den Königen, welche den illegitimen Kult zu Bethel und Dan einrichteten oder schützten, zum Vorbilde gedient haben.

12 Sangsmeister. Die 24 Ordnungen wechselten sich im Dienste ab; die Reihenfolge wurde durch das Los bestimmt. Das Tempelorchester bestand, wie schon gesagt, aus den zwei gebräuchlichsten Arten von Saiteninstrumenten (kinnôr und nebel) sowie aus Zimbeln, welche letzteren zur Hervorhebung des Taktes oder Rhythmus und zur besseren Leitung des Zusammenspiels geschlagen wurden. Dazu kamen bei bestimmten Fällen die Trompeten, welche aber, wie es scheint, nicht mit den übrigen Instrumenten zusammenspielten, sondern in den Pausen einfielen. Die gewöhnliche Zahl der einzelnen Instrumente im Tempelorchester ist nicht bekannt; doch werden in dem Berichte über die Überführung der Bundeslade unter David drei Zimbeln, acht Harfen, sechs Zithern und sieben Trompeten genannt (1. Chron. 15, 19—24). Die spielenden Musiker standen nach 2. Chron. 5, 12 auf der Ostseite des Brandopferaltars. Im Herodianischen Tempel war für sie ein eigenes Podium (dukan) errichtet. Besondere Verdienste um die Organisation bezw. Wiederherstellung des Tempelgesanges erwarben sich die Könige Hiskia (2. Chron. 29, 25 ff.) und Josia (2. Chron. 35, 15). Die Bemühungen dieser Herrscher werden durch die unter ihren götzendienerischen Vorgängern eingetretene Unterbrechung des legitimen Kultus veranlaßt worden sein.

Aus dem Exil kamen zunächst nur levitische Sänger aus dem Geschlechte Asaphs zurück, weshalb die Tempelsänger allgemein den Namen „Söhne Asaphs" führten. Für die wirtschaftliche Lage der Tempelsänger wurde in nachexilischer Zeit durch verschiedene Bestimmungen in der Weise gesorgt, daß denselben das Wohnen in Jerusalem und der nächsten Umgebung von Jerusalem ermöglicht war. Aus dem Talmud ersehen wir, daß für die Verherrlichung des Gottesdienstes durch Gesang und Musik mit stets wachsendem Interesse gesorgt wurde. Der liturgische Gesang und die ihn begleitende Instrumentalmusik wurde durch Bestimmungen über die an jedem Tage und bei den einzelnen Gelegenheiten vorzutragenden Gesänge sowie über die jeweilige Besetzung des Orchesters auf das genaueste geregelt. Unter König Agrippa (41—44 n. Chr.) erlangten die Sänger auch äußerlich völlige Gleichstellung mit den übrigen Leviten, indem sie dieselbe Amtskleidung wie die letzteren erhielten (Joseph. ant. XX, 9, 6).

4. Die religiösen Lieder der Israeliten. Das Gesangbuch der nachexilischen Gemeinde war unser jetzt sogenannter Psalter (das Buch der Psalmen). Dieses Buch ist durch die Vereinigung mehrerer zu verschiedenen Zeiten geschaffener Sammlungen religiöser Lieder allmählich entstanden. Daß ein Teil der Psalmen bis in die Zeit Davids zurückreicht, kann nicht zweifelhaft sein, obschon man über den Wert der später den Psalmen hinzugefügten Überschriften, welche bei vielen Psalmen auch den Verfasser angeben, verschiedener Meinung sein kann. Die vorgenommenen Sammlungen erfolgten nicht vornehmlich von ästhetischen Gesichtspunkten aus; man wollte nicht bloß lyrische Anthologien schaffen; vielmehr kann, da alle Lieder des Psalters religiösen Charakter tragen und da eine große Anzahl derselben am Anfange

Angaben über ihre liturgische Verwendung[1]) und technische Bemerkungen über die Vortragsweise enthalten, behauptet werden, daß die Sammlungen zu liturgischen Zwecken bestimmt waren.

Auf die poetische Form der Psalmen näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Über Rhythmus und Metrum der hebräischen Lyrik gehen bekanntlich die Meinungen der Gelehrten sehr auseinander. Sicher läßt sich aber eine strophische Gliederung nachweisen, und letztere stand bei den Psalmen mit der liturgischen Vortragsweise in engem Zusammenhang.

5. Musikalische Vortragsweise. Nach der Ansicht der meisten Musikforscher soll die Ausführung der Gesänge bei den Hebräern, wie man dies auch von den übrigen Völkern annimmt, im Unisono (einstimmig) stattgefunden haben. Bezüglich der Klangfarbe wußte man jedoch in den einfachen melodischen Gesang dadurch Abwechslung zu bringen, daß man Chöre von Knaben (Levitensöhnen) und von Männern bildete, die bald gesondert, bald zusammen, vielleicht auch abwechselnd die Melodien in einer anderen Tonlage (Quart, Quint) vortrugen. Die Zusammenstellung der ʿAlamoth mit den Scheminith, d. i. der ,,Jungfrauenstimmen" mit den tieferen Männerstimmen[2]), ist wohl nichts anderes als die Verdoppelung der Melodie in der Oktave. Daß viele Lieder von Doppelchören, welche sich strophenweise abwechselten, gesungen wurden, ist sicher. Zenner glaubt sogar nachgewiesen zu haben, daß einzelne Lieder dreierlei Strophen hatten, solche, die vollständig vom ersten Chore gesungen wurden, solche, welche für den zweiten Chor bestimmt waren, und solche, deren einzelne Verse abwechselnd vom ersten und zweiten Chore gesungen wurden (Strophe, Gegenstrophe, Wechselstrophe)[3]). Der Verfasser meint ferner, die Textverderbnis, die sich in einigen Psalmen vorfinde, beruhe darauf, daß die von den einzelnen Chören zu singenden Texte eines einzelnen Psalms nicht in derjenigen Reihenfolge in den kanonischen

---

[1]) Am Sabbat wurde Ps. 92 vorgetragen, am Sonntag Ps. 24, am Montag Ps. 48, am Dienstag Ps. 82, am Mittwoch Ps. 94, am Donnerstag Ps. 81, am Freitag Ps. 93; diese Psalmen wurden während der Darbringung des Morgentrankopfers gesungen. Auch die Feste hatten ihre besonderen Psalmen; so wird der 30. Psalm bezeichnet als „Lied zur Einweihung von Davids Hause"; er wurde jährlich am Tempelweihfeste (chanukka, im Dezember) gesungen. Die Psalmen 120—134 werden als „Wallfahrtslieder" bezeichnet. Ps. 100 trägt die Überschrift „für das Friedensopfer".

[2]) Der Ausdruck ʿal ʿalamôth kommt in der Überschrift von Ps. 46, der andere ʿal hasch-scheminîth in der von Ps. 6 und Ps. 12 vor. ʿAlamôth heißt „Jungfrauen", ʿal heißt „über, auf, gemäß, nach". Da der Tempelgesang keine Frauenchöre kannte, so ist entweder an die höhere Tonlage der Frauenstimme, welche ja auch Knabenstimmen besitzen, oder an die Tonlage des Tenors gegenüber dem Baß zu denken; denn an Fisteltöne, welche allerdings im orientalischen Gesange beliebt sind, wird wohl nicht zu denken sein. Der Ausdruck ʿal hasch-scheminîth (wörtlich „nach der achten" oder „auf der achten") bedeutet wahrscheinlich die um eine Oktave tiefere Tonleiter, also wohl den Baß. Dem entspricht auch der ernste Inhalt von Ps. 6 und 12 gegenüber demjenigen von Ps. 46.

[3]) Zenner, Die Chorgesänge in den Psalmen. Freiburg i. B., 1896.

Psalmentext kamen, in welcher sie gesungen wurden; vielmehr seien zuerst alle von dem ersten Chore zu singenden Verse, dann die für den zweiten Chor bestimmten in den Text gekommen; so seien viele zusammengehörige Verse auseinander gerissen worden. Zenner sucht dies an einzelnen Psalmen nachzuweisen; seine Ausführungen haben aber nicht allgemeine Anerkennung gefunden.

Die Beteiligung der Gemeinde wird sich auf die Wiederholung gewisser Refrains (z. B. „seine Güte währet ewiglich") und auf gewisse Schlußformeln (z. B. amen, halleluja) beschränkt haben[1]. Mit dem Schlußgesang des Volkes waren manchmal die Aufhebung der Hände und die Verneigung zur Erde verbunden[2]. Der Gesang der Leviten wurde durch das Spielen der Zithern, Harfen und Zimbeln begleitet; letztere erleichterten die Hervorhebung des Rhythmus und das ordnungsmäßige Zusammenwirken von Gesang und Instrumentalmusik.

Der in den Psalmen wiederholt wiederkehrende und verschieden gedeutete Ausdruck selah soll nach Zenner, welcher sich auf Cosmas Indicopleustes beruft, die Stellen bezeichnen, an welchen der eine Chor von dem anderen abgelöst wurde; andere meinen, daß dadurch angegeben werden sollte, wann die Musik einzufallen hätte[3].

Ein charakteristisches Merkmal der hebräischen Poesie ist der sog. Parallelismus der Glieder, d. h. die Teilung eines Verses in zwei oder drei gleich große Glieder, deren Sinn entweder identisch oder antithetisch war, oder in welchen mehrere verschiedenartige Gedanken aneinander gereiht wurden[4]. Daß diese Kunstform auch auf die Vortragsweise und auf den Charakter des Gesanges einen Einfluß ausübte, ist klar. Bei einem zweiteiligen Verse steigt noch in der heutigen Psalmodie der Rhythmus bis zum Ende des ersten Teiles in die Höhe und fällt von da herab. Für die Lieder ernsten und klagenden Inhalts bildete sich eine eigene Dichtungsform, die sog. Klagestrophe, heraus; in einer solchen bestand jeder einzelne Vers aus zwei ungleichen Teilen, von welchen der erste erheblich größer war als der zweite; während nun der Rhythmus im ersten Teile langsam emporsteigt, fällt er im zweiten ganz schnell herab.

6. Die Melodien des Tempelgesanges. Über die Melodien, nach welchen die Leviten ihre Gesänge vortrugen, und über die Art der Instrumentalbegleitung wissen wir, da keine Proben aus dem Altertum vorhanden sind, sehr wenig. Einige Anhaltspunkte geben uns: a) mehrere allgemein gehaltene Angaben des alttestamentlichen Textes selbst; b) sonstige Nachrichten von Schriftstellern des Altertums; c) auch aus den Melodien der heutigen synagogalen Gesänge und der Gesänge der

---

[1]) Vgl. 2. Chron. 5, 13; Esr. 3, 11; Neh. 5, 13; 8, 6; Ps. 106, 48; 118, 1—4; 136; Jer. 33, 11.

[2]) Siehe darüber Büchler, Zur Geschichte der Tempelmusik und der Tempelpsalmen. Zeitschrift für die alttestam. Wissenschaft, 1899, S. 336. ff.

[3]) Von anderen Deutungen des Wortes selah soll hier abgesehen werden.

[4]) Man unterscheidet daher einen synonymen, antithetischen und synthetischen Parallelismus.

jetzigen semitischen Völker, sowie endlich d) aus dem ältesten christlichen Choralgesange läßt sich einiges erschließen.

a) Daß im Tempel die Lieder nicht bloß ausdrucksvoll und mit Hervorhebung des Rhythmus, des Accents und der Silbenquantität rezitiert, sondern nach eigenen Melodien gesungen wurden, ergibt sich aus jenen Psalmenüberschriften, welche auf eine bekannte Melodie hinweisen[1]. Wie diese Melodien aber geklungen haben, davon können wir uns kaum eine genaue Vorstellung machen. Der schon erwähnte Ausdruck „nach der achten" scheint zu beweisen, daß es eine bestimmte Tonskala gab, und daß man die Töne derselben zählte. Freilich könnte es auffallend erscheinen, daß die Hebräer schon die achtstufige Tonskala gekannt haben sollten, da wir doch wissen, daß der Umfang der griechischen Melodien sich in älterer Zeit auf vier Töne beschränkte[2]. Aber die betreffende Psalmüberschrift stammt wohl aus einer Zeit, in welcher die griechische Musik schon eine entwickeltere Tonskala kannte.

Der heute masoretische Text (d. i. der hebräische Text des Alten Testamentes) enthält eine große Anzahl von Accenten, und man hat gemeint, daß diese Zeichen bestimmte Töne oder wenigstens Tonintervalle ausdrücken sollten[3]. Aber die Entstehung dieser Accentzeichen fällt in sehr späte Zeit, nämlich frühestens in das sechste Jahrhundert n. Chr.[4], also in eine Zeitperiode, in welcher die alten Tempelmelodien wohl kaum mehr in ihrer ursprünglichen Form bekannt waren. Neuerdings hat Fr. Praetorius die Abhängigkeit der hebräischen Accentzeichen von den frühmittelgriechischen Neumen nachgewiesen[5]. Daß die alten Tempelmelodien durch eine Art Notenschrift überliefert wurden, ist ausgeschlossen; denn eine solche ist im Orient bis in das 17. Jahrhundert n. Chr. nicht in Gebrauch gewesen.

---

[1]) Es werden hierbei die Anfangsworte bekannter Lieder angegeben, z. B. „der Tod macht bleich" (Ps. 9), „Hindin der Morgenröte" (Ps. 22), „Lilien" (Ps. 45; 69; 80), „stumme Taube aus der Ferne" (Ps. 56), „zerstöre nicht" (Ps. 57—59), „Lilie des Zeugnisses" (Ps. 60).

[2]) Vgl. Riehm, Handwörterbuch des biblischen Altertums. 2. Aufl. 1894, S. 1058.

[3]) Forkel (Geschichte der Musik, I, 140) meint, die Hebräer hätten gewisse Accentzeichen besessen, durch welche musikalische Intervalle, ja selbst ganze melodische Phrasen bestimmt worden seien; stand ein solches Zeichen über dem Worte, so bedeutete dies, wie der Verfasser meint, daß die Stimme sich zu erheben, stand es unter dem Worte, daß die Stimme zu fallen habe. Irrtümlich meint A. v. Donner (Handbuch der Musikgeschichte, S. 11), daß diese Accentzeichen von den Masoreten in den beiden letzten Jahrhunderten vor Christus erfunden worden seien. Wir wissen ganz bestimmt, daß die Tätigkeit der Masoreten in eine viel spätere Zeit fällt.

[4]) Es ist aber zuzugeben, daß es schon vor der Zeit der Masoreten einige Zeichen gab, durch welche die Lesung des unvokalisierten Textes in schwierigen Fällen erleichtert wurde.

[5]) Der Ursprung der hebräischen Accente. 1901. — Die Übernahme der frühmittelalterlichen Neumen durch die Juden. Ein Nachwort usw. Berlin 1902.
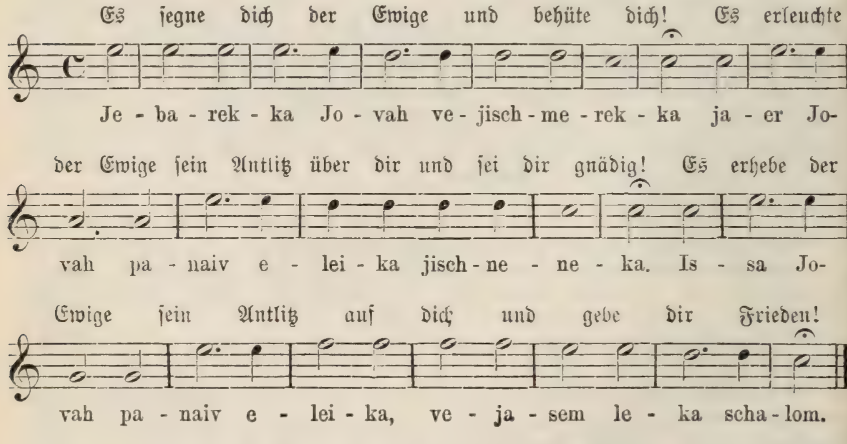
Die Accente des hebräischen Textes sollten nur eine Anweisung für eine angemessene Rezitation bieten. In den heutigen deutschen Synagogen werden dieselben gar nicht berücksichtigt[1]).

Ob die Tongänge der im Tempel gesungenen Melodien sich nur auf Sekunden beschränkten oder auch in Terzen, Quarten usw. bewegt haben, ist um so weniger zu entscheiden, als uns der Umfang der alten hebräischen Tonskala unbekannt ist.

b) Von außerbiblischen Zeugnissen des Altertums über die Tempelmelodien ist das des Clemens Alexandrinus von Interesse, welcher (strom. VI.) diese Melodien als der dorischen Tonart angehörig bezeichnet. Man faßt diesen Ausdruck wohl am besten so auf, daß Clemens die hebräischen Gesänge als ernst, feierlich oder, nach unserem Ausdrucke, choralmäßig habe bezeichnen wollen. Andere Zeugnisse aus dem Altertum, welche etwas Genaueres über die alten Tempelmelodien angeben, besitzen wir nicht.

c) Einige Rückschlüsse auf den Charakter der ältesten hebräischen Melodien gestatten vielleicht die älteren uns erhaltenen synagogalen Melodien sowie die Gesänge der jetzigen Morgenländer.

Es mögen zunächst einige Notizen über altsynagogale Melodien hier Platz finden. Folgende von Haupt mitgeteilte Melodie zu dem „Segen Aarons" dürfte althebräischen Charakter besitzen:



In einem 1834 von Prof. Dr. Fröhlich in Würzburg veranstalteten Konzerte, in welchem die antike Musik in ihrer geschichtlichen Ausbildung bei den in dieser Hinsicht wichtigsten Nationen des Altertums durch den Vortrag der noch vorhandenen musikalischen Dokumente vorgeführt wurde, kam auch eine durch Tradition überlieferte Komposition zu Psalm 83 (84) mit Orchesterbegleitung zu Gehör. Den Eingang bildete ein feierliches Präludium, das mit Trompeten, Hörnern

---

[1]) Vgl. Riehm, Handwörterbuch des biblischen Altertums. 2. Aufl. S. 1059.

und Pauken ausgeführt wurde. Daran schloß sich die von dem Vorsänger rezitativisch, frei von allen Taktfesseln begeistert deklamierte Einleitung.

Ein Psalm der Söhne Korah's zur Gittit vorzusingen.
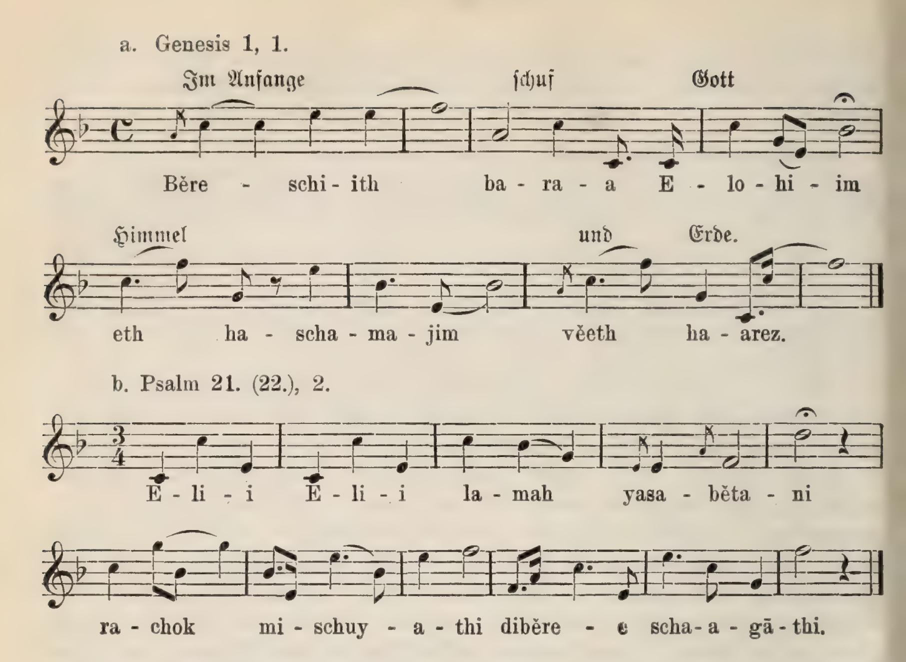
Lam - na - ze - ach al hag - git - tit lib - ne Ko - rach mis - mor.

Hierauf begann der Vortrag des Psalmes selbst, bei welchem ein Vorsänger, ein Männer- und ein Frauenchor sowie ein Orchester teils sich abwechselten, teils zusammen wirkten[1]).

L. Arends behauptet, daß im heutigen Synagogengesang Spuren der altjüdischen Tempelmusik zu finden seien, die mit manchen altgriechischen oder älteren arabischen Tongattungen große Ähnlichkeit aufweisen dürften. Er sucht nachzuweisen, „daß die alten Hebräer einen mit den Lautverhältnissen ihrer Sprache aufs innigste zusammenhängenden religiösen Gesang besaßen, demnach sich ihre Schrift bezw. die Quadratschrift mit ihren Vokal- und Lesezeichen als eine gleichzeitige Tonschrift (Notenbezeichnung) kennzeichnet, und daß sich die althebräische religiöse Vokalmusik aus den betreffenden sangbaren schriftlichen Überlieferungen wiederum so weit korrekt herstellen lasse, als diese Urkunden in ihren graphischen Laut- und Zeitmaßunterscheidungen als korrekt betrachtet werden müssen, wenn nicht alles zu einer Illusion verkümmern soll, was zu dem bisherigen sprachwissenschaftlichen Verständnis derselben gehörte". Er versichert, daß „der uralte Sprachgesang der Hebräer die Diatonik als solche allein kannte, und daß ihm sogar ein gewisses Herüberschleifen der Töne, wie es sich in der heutigen Kantillation bemerkbar macht, so lange fremd bleiben mußte, als jeder seiner bestimmten Töne im Bewußtsein der Sänger auch jedesmal einen bestimmten Laut repräsentierte, der nur, je nach der Härte und Weichheit desselben entweder eine stärkere oder schwächere Intonierung finden konnte. Selbst die Griechen betrachteten anfangs eine solche Abweichung von den reinen Intervallen der Gesangstimme als einen Mißbrauch derselben"[2]).

Leider sind die Musikbeilagen, die uns Arends (S. 115, 122) als alten hebräischen Tempelgesang vorführt, musikalisch wenig erbaulich und befriedigend. Die religiösen Weisen, die er „auf Grund seiner Annahme wiederherstellt", von denen hier zwei Beispiele folgen mögen, weisen weite Tonsprünge, Intervalle und Ruhepunkte auf einer Septime auf, die wohl kaum dem Charakter alter Tempelweisen entsprechen dürften, es müßte denn „dieses kräftige Emporstreben der Töne gleichsam als das Vertrauen auf die Erhörung des gesungenen Gebetes" gedeutet werden.

[1]) Dr. Fröhlich, Beiträge zur Gesch. der Musik. Würzburg 1868, I, S. 6.
[2]) Arends, Über den Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vokalmusik. Berlin 1867, S. 5, 104.



Die Ausführungen Arends' sind zum Teil sehr phantastisch und subjektiv; das beweist zum Beispiel der Umstand, daß der Verfasser dem Propheten Jeremias eine bedeutende tonschöpferische Kraft zuschreibt; sein fünftes Klagelied, das sich überwiegend in Es-dur (!) bewege, biete so kunstvolle und schöne Tongänge, daß sie selbst einem Komponisten unserer Zeit zur Empfehlung gereichen würden (S. 114).

Alle auf Vergleichung der heutigen religiösen Gesänge der Juden basierten Schlußfolgerungen sind höchst unsicher. Die synagogalen Melodien der heutigen Juden können schon deswegen kein sicheres Fundament für die Rekonstruktion der ältesten Tempelmelodien bieten, weil der Synagogengesang der in alle Welt zerstreuten Nation in den verschiedenen Ländern ein durchaus abweichender ist[1]).

Um eine Vorstellung von den altjüdischen Tempelmelodien zu gewinnen, werden wir auch die Gesangsweisen der heutigen Morgenländer heranziehen dürfen. Der Gesang der Araber kannte und kennt noch heute keine Harmonie; aller Gesang ist einstimmig. Die Melodien bewegen sich innerhalb weniger Töne; sie sind daher einförmig und nur durch Vor- und Nachschläge verziert. Auch die Instrumentalbegleitung ist einstimmig, d. h. sie gibt nur die Töne der Melodie wieder, aber in verschiedenen Oktaven. Auf die Hervorhebung des Rhythmus wird viel Gewicht gelegt; sie erfolgt durch Schlaginstrumente.

[1]) Daß sich in den jetzigen synagogalen Melodien keinerlei Reste der alten Tempelmusik erhalten haben, ist das Resultat einer Studie von Professor Emil Breslaur („Sind originale Synagogen- und Volksmelodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar?" Leizpig 1898, S. 75).

Man hat nun geschlossen, dass die althebräischen Tempelmelodien denselben Charakter getragen haben müssten, wie die jetzige arabische Musik. „Das Gesetz der Trägheit", sagt Benzinger, „wird auch auf diesem Gebiete sich geltend gemacht haben, und ein Rückschluß wird um so eher erlaubt sein, als die spätere Synagogenmusik ebenfalls noch vielfach halb Rezitativ, halb Melodie war"[1]).

Demgegenüber hält Fröhlich die Ansicht, daß im Tempel zu Jerusalem die den großen Gesangschor begleitenden Instrumentalisten immer nur unisono geblasen haben, für unwahrscheinlich, zumal „der Bläser die der Trompete und dem Horn gleichsam angeborene, freiliegende Prim, Terz, Quint, Oktav und kleine Septime bloß mit seinem Ansatz, ohne alle anderen Hilfsmittel, zu erzeugen vermöge"[2]). Fröhlich schließt nun weiter: Hätten die von der Natur mit den gehörigen musikalischen Anlagen ausgestatteten Hebräer jene außerordentlichen Wirkungen hervorbringen können, welche von allen Schriftstellern gerühmt werden? Oder sollen wir annehmen, daß der geniale, kunstgebildete König David ebenso wie die Harfenisten auf ihren vielsaitigen Instrumenten die ihnen bekannten Töne der diatonischen Tonleiter und die gleichsam im Griffe liegenden drei Akkorde der Tonika, Quart und Quint nicht angewendet, dafür einzelne Töne ohne jegliche Wirkung geklimpert haben? So wie die herrliche, durch die feinsten und mannigfaltigsten Nuancierungen ausgezeichnete hebräische Poesie einen unsterblichen Ehrenplatz im Tempel der dichtenden Kunst behauptet, ebenso ist es in der Tonkunst mit der hebräischen Tempelmusik, welche dem erhabenen Charakter und der Würde des Gottesdienstes entsprechend, sicherlich nicht leere Eintönigkeit, sondern reichere harmonisch-musikalische Dreiklangsharmonien — auf der Tonika, Dominante (Quint) und Subdominante (Quart) aufgewiesen haben wird (I, S. 36—38). Diese Ausführungen leiden an dem Fehler, daß sie auf Erwägungen allgemeiner Art, nicht auf nachweisbaren Tatsachen beruhen. Allerdings können wir annehmen, daß die hebräische Musik infolge der Pflege, welche kunstsinnige Könige ihr zu teil werden ließen, höher gestanden haben wird, als die der heutigen Araber, um so mehr als die Hebräer mit hochbegabten Kulturvölkern, wie den Griechen, in Berührung kamen. Tatsächlich haben die Hebräer auch zum Beispiel von jeher Instrumente besessen, welche wir bei ihren Nachbarn vergeblich suchen, nämlich das Horn und die Trompete. Aber alle Erwägungen dieser Art haben wenig Wert, so lange wir nicht aus gewissen Proben althebräischer Musik eine bestimmte Vorstellung von derselben gewinnen können.

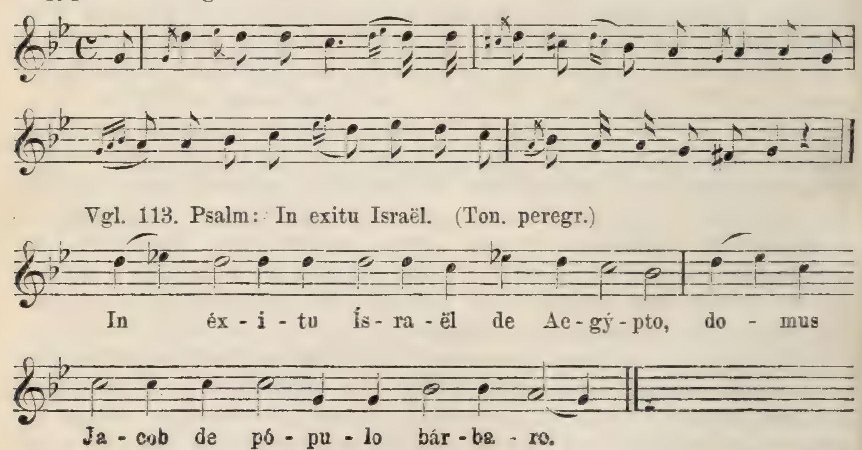
d) Auch die älteste christliche Psalmodie ist zur Gewinnung eines Urteils über die hebräische Tempelmusik herangezogen worden. Man hat nicht ohne Grund vermutet, daß Tempelmelodien wenigstens in denjenigen Christengemeinden übernommen worden seien, in welchen Judenchristen die Majorität bildeten. Ein Zeuge hierfür ist Clemens

---

[1]) Hebräische Archäologie, 1894, S. 272.

[2]) Fröhlich übersieht hier, daß die Trompeten und Hörner bei den Israeliten nicht vornehmlich die Aufgabe hatten, den Gesang zu begleiten.

Alexandrinus, welcher berichtet, daß man zu seiner Zeit in christlichen Kirchen gerade so gesungen habe, wie im Tempel Salomos; bei jeder Messe seien hebräische Melodien intoniert worden (Svoboda, M.-G. I, 175). Diese Angabe klingt nicht unwahrscheinlich und hat daher Glauben gefunden. So sprechen P. Martini in seiner Dissertation „Über die Musik der Hebräer" und mit ihm übereinstimmend Plantin die Ansicht aus, die Tempelmusik der Hebräer müsse unserem Choralgesange sehr ähnlich gewesen sein, weil die erste christliche Kirche die meisten Institutionen der jüdischen Synagoge, daher auch die Art des Gesanges, eingeführt und forterhalten habe (Fröhlich I, 44). Durch Überlieferung hat sich in europäischen Synagogen folgender Haggadah-Gesang erhalten, welcher die Erinnerung an den glücklichen Auszug der Juden aus Ägypten verewigen sollte:



Vgl. 113. Psalm: In exitu Israël. (Ton. peregr.)

Wie der in den katholischen Kirchen im tonus peregrinus gesungene 113. Psalm (In exitu Israël de Aegypto), abgesehen von den später hinzugekommenen Vorschlägen in ähnlichen Tonintervallen sich bewegt, wie die soeben dargebotene Probe, so wird auch die Ähnlichkeit und enge Tonverwandtschaft der beim katholischen Gottesdienste gebräuchlichen Psalmentöne mit der ältesten jüdischen Psalmodie sich kaum bestreiten lassen. Aber wie weit in den späteren christlichen Tönen und Melodien die der alten Synagoge sich wiederfinden, muß weiteren Forschungen überlassen bleiben. Die Melodien, nach denen die Juden heutzutage ihre Psalmen singen, geben keinen sicheren Anhaltspunkt, weil die in Deutschland, Italien, Spanien und in anderen Ländern zerstreut lebenden Juden die Psalmen nach verschiedenen Weisen singen[1]).

[1]) Svoboda I. 175. Daselbst sind auch mehrere beachtenswerte Werke über den synagogischen Gesang angeführt, u. a.: Der Münchener Tempelgesang, Chöre harmonisiert von Ett; Schir Zion von Salomo Sulzer; Kol Rinnah Utephillah. Todah Wesmiroh und Psalter von Louis Lewandowski, Chordir. der jüd. Gemeinde in Berlin; Semiroth Israël von Naumbourg in Paris; der israelitische Gemeindegesang von B. Jacobsohn, Kantor in Leipzig, 1884;

7. Die Musik der Phönizier und Araber.

1. Die Phönizier. Den Hebräern am nächsten benachbart und mit ihnen wahrscheinlich stammverwandt waren die Phönizier, d. h. der im Nordwesten von Palästina wohnende Teil der Kanaaniter. Als die Israeliten unter Josua in Palästina einwanderten, fanden sie eine kulturell höher stehende Bevölkerung vor, die Kanaaniter. Während letztere im eigentlichen Palästina ihre Gebiete allmählich den Israeliten überlassen mußten und ihre politische Bedeutung verloren, erhielten sie im Nordwesten an der Küste ihre Selbständigkeit und bildeten ein eigenes Staatswesen. Vom Könige der Phönizier erhielt Salomo Künstler und Bauhandwerker für den Tempelbau. Aber auch auf anderen Gebieten der Kultur waren die Hebräer gelehrige Schüler ihrer Nachbarn. Die glänzenden Feste der Kanaaniter, die mit Musik und Tanz gefeiert wurden, übten einen großen Reiz auf das israelitische Volk aus. Phönizische Üppigkeit und Schwelgerei werden von den Propheten wiederholt gegeißelt. Isaias vergleicht (23, 16) das gefallene Tyrus mit einer Buhlerin, welche singend und die Harfe spielend die Stadt durchzieht, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Ezechiel droht der Stadt Tyrus im Namen des Herrn: „Ich will ein Ende machen der Menge deiner Gesänge, und der Klang deiner Zithern soll nicht mehr gehört werden.“ (Ez. 23, 16).

Ihrem Charakter nach wird die phönizische Musik derjenigen der übrigen Völker Vorderasiens ähnlich gewesen sein. Eigentümlich ist das Urteil des Griechen Aristides, welcher die phönizische Musik geradezu schlecht, eine Kakomusia im moralischen Sinne nennt, die nur geeignet sei, die Sinnlichkeit aufzuregen und die Seelenkraft zu schwächen. Ambros (I, 396) vermutet, daß die Tempelmusik der Phönizier den Charakter schmerzlichster Klage gehabt habe; er weist darauf hin, daß die Griechen, welche nach dem phönizischen Hauptinstrument, dem kinnôr, ihre Harfe Kinyra nannten, danach das Zeitwort kinyromai gebildet hätten, welches „schmerzlich klagen“ bedeute. Vielleicht dürfte aber die griechische Kinyra einem phönizischen Saiteninstrument nachgebildet gewesen sein, das nur bei ernsten Gelegenheiten gebraucht wurde[1]).

2. Die Araber. In der Literatur des Alten Testamentes werden arabische Stämme wiederholt erwähnt. Neben den nomadisierenden, ein Beduinenleben führenden Stämmen gab es schon im Altertum

---

Sammlung hebräischer Originalmelodien mit untergelegten Dichtungen von Lord G. Byron. Die Herausgeber, die berühmten englischen Sänger J. Braham und J. Nathan, sagten über die Entstehung der hebräischen Melodien folgendes: „Diese Lieder sind Lieblingsweisen der Juden, welche noch jetzt bei den religiösen Zeremonien derselben gesungen werden. Einige von ihnen sind, gleich den heiligen Gesängen derselben, allein durch mündliche Überlieferung erhalten worden. Sie tragen das Gepräge einer gewissen Wildheit und eines Pathos, welche seit den frühesten Zeiten die Gesänge der Juden auszeichnen. Lord G. Byron hat neue Gedichte für die vorhandenen Melodien geschrieben, für welche er seine hohe Begeisterung ausgesprochen hat.“

[1]) Im übrigen schildert Niebuhr (Reisen, I, 176) auch die Melodien der heutigen Morgenländer als durchweg ernsthaft und einfach.

Stämme, welche seßhaft wurden, Städte gründeten und eine ziemlich hohe Kulturstufe erreichten. Die nördlichen Stämme kamen mit den bedeutendsten Völkern der Alten Welt in Berührung und nahmen von denselben ohne Zweifel manche Kulturelemente an. Der größte Teil der arabischen Stämme ist jedoch erst durch Mohammed (632 n. Chr.) auf den Schauplatz der Weltgeschichte getreten. Aus jener verhältnismäßig späten Zeit stammen auch die ersten Sammlungen der poetischen Literatur. Eine dieser Sammlungen, das von Abu-l-Faradsch (geb. 897) verfaßte Kitâb-al-Aghânî (Buch der Gesänge), welches hundert ausgewählte Lieder enthält, bringt neben literarhistorischen Notizen auch Angaben über die musikalische Begleitung der Lieder[1]). Aus diesen und anderen Sammlungen ergibt sich, daß die Araber schon in vormohammedanischer Zeit einen großen Schatz von Liedern verschiedener Gattung besaßen. Rhythmus und Metrum sind in denselben entwickelter als in den poetischen Stücken des Alten Testamentes; selbst der Endreim findet sich.

Über den Charakter der altarabischen Musik wissen wir wenig. Die Araber benutzten Saiten- und Schlaginstrumente, von Blasinstrumenten nur die Flöte. Diese Instrumente finden sich noch heute im Gebrauch[2]). Die Flöte spielt in der heutigen arabischen Musik eine große Rolle; sie hat nur wenige Töne. Wir können wohl annehmen, daß die altarabische Musik nicht auf einer höheren Stufe gestanden hat als die der heutigen Araber. Die Melodien der letzteren sind durchweg überaus einfach, ja eintönig. „Dem heutigen Araber geht das feinere Gefühl für die Tonintervalle und Harmonien ab, daher ihm die europäische Musik ein Gegenstand der Verachtung ist. Sein Gesang bewegt sich in unendlichen Wiederholungen einer kurzen, wenige Töne umfassenden Melodie, die mit näselnder Stimme vorgetragen wird"[3]).

Die altarabische Messeltheorie[4]), die Lehre von den Tonmaßen (Intervallen) kennt nicht nur die Konsonanz der Oktave, Quint und

---

[1]) Vgl. Baumgartner, Geschichte der Weltliteratur, I. Bd., S. 296.

[2]) Abbildungen siehe bei Niebuhr, Reisen, I, Tafel 26, A. B. C.

[3]) Benzinger, Hebräische Archäologie, S. 272. — Proben von Melodien der heutigen Araber bietet Dalman in seinem Werke „Palästinischer Diwan", Leipzig 1901.

[4]) Das Eigenartige der Methode des Messel besteht darin, daß jedes Intervall ausgedrückt wird mittels Division der Saitenlänge des tieferen Tones durch die des höheren; die letztere ist dabei das eigentliche Messel (Maßeinheit). So ist z. B. die Bestimmung der Oktave = 2 M. (d. h. die Saitenlänge des tieferen Tones enthält zweimal die des höheren), die der Quint = 1 M. + $1/2$ usw. Alle Intervalle werden dabei von oben herunter vorgestellt, und das arabische Monochord teilt daher nicht wie das griechische die Saiten in zwei Hälften, drei Drittel usf., sondern geht von einem kleinen Teile der Saite, z. B. $1/6$, aus zu dessen Vielfachen, wodurch eine Tonreihe entsteht, welche der Obertonreihe gegensätzlich ist (Untertonreihe) und in ihren sechs ersten Elementen den Mollakkord darstellt:

6	5	4	3	2	1
A	c	e	a	e'	e''

Vgl. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. S. 74.

Quart, sondern auch die der großen und kleinen Terz, ja die der kleinen und großen Sext.

War bei den Indern die Teilung der Oktave in 22 Teile unzweifelhaft nur ein Lehrgebilde, das sich praktisch nie ganz genau verwirklichen ließ, so war dagegen die 17-Stufigkeit des arabischen Tonsystems[1]) ohne Mühe exakt durchführbar, da sie mittels reiner Stimmung einer Reihe von 16 Quinten (Quarten) hergestellt wurde (von oben herunter gedacht):

e — a — d — g — c — f — b — es — as — des — ges — ces — fes — heses — eses — asas — deses.

Die 17 Stufen der arabischen Skala:

c	des	eses	d	es	fes	e	f	ges	asas	g	as
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

heses	a	b	ces	deses
13	14	15	16	17

ergaben z. B. folgende Harmonien reiner, als unser temperiertes System:

Adur = a : des : e,
Amoll = heses : c : fes,
Cdur = c : fes : g usw.

Die arabische 17stufige Skala insbesondere war ein Versuch einer ungleichschwebenden Temperatur, wie solche für eine 12stufige Skala im Abendlande noch im vorigen Jahrhundert gemacht wurden (Euler, Kirnberger), nachdem die gleichschwebende Temperatur längst allgemein bekannt war. Unzweifelhaft finden wir bei den Arabern die diatonische Tonleiter als Grundlage. Eine eigentliche Notenschrift scheinen dieselben nicht besessen zu haben; zur Erklärung der Tonleiter usw. bedienten sie sich der die Stufen bezeichnenden Zahlen.

8. Die Musik der Phrygier und Lyder.

Von den kleinasiatischen Völkerschaften sind zwei, die Phrygier und Lyder, für die Entwicklung der alten Musik von Bedeutung. Die Musik dieser beiden Völker wird in Verbindung mit dem Götterkult von Schriftstellern des Altertums einigemal erwähnt. Der schwärmende Naturkult der phrygischen Göttin Kybele, der kappadozischen Ma usw., wurde in Phrygien mit orgiastischer Musik begleitet, wie uns Ovid (Fast. IV, 181) und Catull (LXIV, v. 261—264) berichten. Auch Pindar, Äschylos und Euripides besingen das schwärmende Fest der genannten Naturgöttin. Zwischen all den tobenden Ausbrüchen wilder Begeisterung fehlt auch der Ausdruck tiefen Schmerzes in diesen Naturkulten nicht und findet in der Musik seinen Ausdruck. Den Phrygiern verwandt sind die Lyder, welche die große Bergmutter Kybele und deren Begleiter Manes und Attys in rauschenden Festen verehrten.

[1]) Riemann a. a. O., S. 73, 75. Nach der Ansicht dieses Musikgelehrten scheint das 17stufige Tonsystem der Araber sehr alt zu sein, da Alfarabi im 10. Jahrhundert nach Chr. versuchte, das griechische Tonsystem bei seinen Landsleuten einzuführen, damit aber auf entschiedenen Widerspruch stieß.

Reste der Musikbildung der Phrygier und Lyder fanden in Griechenland veredelnde Pflege, wo sich schon frühzeitig neben der heimischen dorischen die phrygische und lydische Weise einbürgerte. Infolge der Aufnahme dieser „Weisen" in die griechische Musik lebten dieselben auch in der altchristlichen Psalmodie fort. Ihre charakteristischen Merkmale werden im Zusammenhange mit den griechischen Tonarten behandelt werden.

9. Die griechische Musik.

1. Stellung der Musik im öffentlichen und privaten Leben der Griechen. Das Wort Musik ist ein griechisches. Mūsikē technē bedeutet die „Musenkunst". Musik war eigentlich den griechischen Schriftstellern alles, was durch künstlerisches Maß, durch Rhythmus und Ordnung zur schönen Erscheinung geregelt war: Ton-, Dicht- und Redekunst, ja auch Mimik und Orchestik (Tanzkunst) als Ebenmaß der körperlichen Bewegung. Der Musenkunst in diesem allgemeinen Sinne steht in der Vereinigung von Architektur, Plastik und Malerei die bildende Kunst gegenüber. Erst später, als eine strengere Absonderung der einzelnen Zweige der Künste und Wissenschaften eintrat, erhielt die Tonkunst als eine der ältesten Künste den Namen „Musik" zu ausschließlicher Bezeichnung.

Kaum hat irgend ein Volk des Altertums die Würde der Musik und ihre Bedeutung für den Menschen so erfaßt und dieser Kunst eine solche Stellung im öffentlichen und privaten Leben eingeräumt wie die Griechen. Entsprechend der mythologischen Auffassung, nach welcher man den Ursprung der Musik direkt auf die Götter, besonders auf Apollo, zurückführte, wurde die Musik zunächst und vornehmlich in den Dienst des Kultus gestellt. Zu den Personen des Kultus gehörten nicht bloß die Priester, die man sich nicht ohne Gesangsfertigkeit denken konnte, sondern auch die Chorsänger, welche die altüberkommenen religiösen Gesänge vortrugen. Einen besonderen Charakter erhielt die Musik im Kultus des Dionysos, welcher unter dem Namen Dionysos Melpomenes als Gott der höchsten, an Raserei grenzenden Begeisterung, der schallenden Musik, der Pauken und Flöten, des Dithyrambus verehrt wurde.

Die Musik diente aber bei den Griechen nicht bloß zur Verherrlichung öffentlicher, sei es religiöser oder profaner Feste, nicht bloß zur Verschönerung des Lebens, sondern sie wurde auch als ein wichtiges Bildungsmittel angesehen. Wie sehr die Griechen den Einfluß der Musik auf das menschliche Gemüt schätzten, ergibt sich aus der Sage von Orpheus, der durch die Gewalt der Töne die wilden Tiere zähmte. Wegen der Bedeutung der Musik für das Leben und die Entwicklung des menschlichen Geistes widmeten Philosophen, Staatsmänner und Pädagogen ihre Aufmerksamkeit der musikalischen Ausbildung des Volkes. Schon Pythagoras verband in seiner Schule Musik und Dichtkunst mit dem übrigen Unterrichte. Plato, welcher zuerst die

Laufbahn eines Tragöden betreten wollte, ließ sich in der Musik gründlich ausbilden; daher war er imstande, in seinen Schriften „über den Staat“ sowie im „Phädon“ und „Protagoras“ die Musik als öffentliches Erziehungsmittel so eingehend zu behandeln. Er erklärt die Musik geradezu für einen Hort des Staates, an welchem man nicht rütteln könne, ohne den Verfall der bestehenden Sitten und Gesetze herbeizuführen. Mittels der Harmonie werde die Seele selbst harmonisch. Da alles menschliche Leben der Eurhythmie und Harmonie bedürfe, solle man die Knaben mit den besten Werken der Liederdichter bekannt machen und die Musik üben, auf daß ihre Seele an Maß und Ordnung gewöhnt und tüchtig werde zu Wort und Tat. Gewöhne man die zukünftigen Bürger von zartester Kindheit an das Edle und Schöne, so würden sie von selbst eine Abneigung gegen das Schlechte und Gemeine bekommen. Aristoteles, der sich gelegentlich als Lyriker versuchte, hielt gute Musik für geeignet, auf den sittlichen Charakter einzuwirken und edlen, geistigen Genuß zu gewähren.

Die musikalische Erziehung war für den freien Griechen ein wesentlicher Teil der „musischen“, d. h. harmonischen Erziehung. Die Musiker erhielten hierdurch eine wichtige soziale Stellung; ihre Kunst fand öffentliche Anerkennung, Pflege und Unterstützung (Odeion in Athen, Skias in Sparta).

2. Die geschichtliche Entwicklung der griechischen Musik. Den Ursprung der Musik führten die Griechen auf die Götter selbst zurück; daher wurden nicht bloß die Kriegshelden des Mythenzeitalters, sondern auch hervorragende Sänger und Musiker, welche fördernd auf die Kunstentwicklung einwirkten (Orpheus, Linos, Musaeos, Amphion u. a.), als Lieblinge der Götter und als Mittelsorgane zwischen Göttern und Menschen angesehen und gefeiert.

Zunächst fand die Musik ihre vornehmste Verwendung und Pflege in den Heiligtümern. Die apollinische Religion und der Dionysoskult beanspruchten bei dem Gottesdienste wie bei den öffentlichen Aufzügen musikalische Kundgebungen verschiedener Art. Aber die Musik wurde schon in der ältesten Zeit auch außerhalb der Tempel gepflegt. Sie war eine nationale Kunst, insofern die Dichter, welche den Ruhm der nationalen Heroen besangen, auch zugleich Sänger, meist fahrende Sänger waren. Alle älteren griechischen Poesien, auch die Dichtungen Homers, wurden ursprünglich gesungen.

Wie alle Musik, so ging auch die griechische aus dem gehobenen Rezitativ hervor. Der Gesang folgte der Melodie der Sprache und kannte noch nicht die Harmonie und Polyphonie. In der klanglich und rhythmisch wohlgefälligen, zwar volltönenden, aber einstimmigen Melodie erblickte man das Ideal des musikalisch Schönen. Die ältesten Melodien waren häufig auf vier Töne (Tetrachord) beschränkt[1]). Es gab Einzel-

---

[1]) Ähnlich wie im gregorianischen Paternoster, der Präfation und anderen Gesängen der katholischen Liturgie.

gesänge (Monodien) und Chorgesänge. Dieselben wurden meist von Saiten- und Blasinstrumenten begleitet. Saiteninstrumente waren die Kithara und die kleinere Lyra (auch Phorminx genannt); sie wurden in älterer Zeit mit dem Finger getupft, später mit dem Plektron geschlagen. Das Blasinstrument der Griechen war die Flöte (Aulos). Diese Instrumente dienten meist zur Begleitung des Gesanges (Kitharodie = Gesang zur Kithara oder Lyra, Aulodie = Gesang zur Flöte). Reine Instrumentalmusik hatte den Charakter einer Hymne ohne Worte, wie nachstehende von Gevaert (la mélopée p. 51) mitgeteilte, in der hypolydischen Tonart gehaltene Instrumentalmelodie beweisen dürfte:

Antike Instrumentalmelodie.



Der Gesang zur Kithara, die Kitharodik, entwickelte sich aus den Hymnen, welche an bestimmte Kultusstätten, wie Delphi, Delos u. a, gebunden waren und welche wegen ihrer stetigen Kompositionsform „nomoi“ (Gesetze) genannt wurden. Zur Kithara begleiteten auch die epischen Sänger (Äoden, Rhapsoden, Kitharoden) ihre Heldenlieder. Außer diesen epischen Gesängen gab es seit ältester Zeit religiöse Lieder (Päane) sowie Kunstgesänge und Volkslieder verschiedener Gattung, Frühlings- und Liebeslieder, Trink- und Tanzlieder, Ruderweisen der Schiffer, Marschlieder der Soldaten und Handwerkerlieder; bei Hochzeiten erscholl der Hymenäos, bei Begräbnissen das Klagelied (Threnos).

Auf die Entwicklung der Musik übte auch die Eigenart der einzelnen griechischen Stämme einen Einfluß aus. Aus den Wirren der dorischen Wanderungen konsolidierten sich zu festen Typen die drei Hauptstämme der Dorer, Äolier und Jonier, deren „Tonarten“ mit den bereits vorhandenen phrygischen und lydischen der griechischen Tonkunst ihren eigentümlichen Charakter auf Jahrhunderte hin aufdrückten. Der dorische Stamm bildete hauptsächlich die Form des ernsten religiösen Hymnus aus, der äolische die lyrische Form des Dithyrambus, der jonische das beide Formen vereinigende und die höchste Blüte hellenischer Kunst darstellende Nationaldrama.

Den Stammesunterschieden und den politischen Absonderungen gegenüber bildeten die großen nationalen Götterfeste mit den Festspielen ein einigendes Moment, welches auch in der Entwicklung der Musik eine bedeutsame Rolle spielte. Zu bestimmten Zeiten versammelten sich an gewissen Orten, z. B. zu Olympia, alle Stämme der Griechen, um gemeinsame Opferfeste zu feiern. Während des Zuges zum Tempel erschallten aus den verschiedenen Abteilungen abwechselnd feierliche Prozessionsgesänge. Am Altare ließen die Hymnoden ihre Gesänge mit Begleitung der Kithara erklingen. Dem Opfer folgten die Wettgesänge der Kitharoden, die Vorträge der Heldengedichte vor-

tragender Rhapsoden, sowie Wettkämpfe anderer Art. Der Sieger wurde unter dem Gesange von Lobliedern zu einem Altar geleitet, auf welchem alsdann ein Opfer dargebracht wurde. Auch beim Einzuge des Siegers in die Vaterstadt und beim Festmahle wurden feierliche Chorgesänge angestimmt.

Haben wir bisher einen Überblick über die wesentlichen Momente gegeben, welche für die Entwicklung der griechischen Musik in Betracht kommen, so versuchen wir nunmehr, die einzelnen Epochen der griechischen Musikgeschichte kurz zu skizzieren.

Einer kunstmässigen Pflege erfreute sich die Musik schon in der ältesten, sogenannten archaischen Periode; die Nachrichten hierüber sind aber nur mit Vorsicht zu gebrauchen. Wir erfahren, daß die priesterlichen Sänger in den Kultusstätten des Apollo zu Delphi und auf Delos die ersten waren, welche bestimmte monodische Weisen, nach denen die heiligen Gesänge mit Begleitung von Saiteninstrumenten vorgetragen wurden, erfanden und vererbten. Diese Melodien führten, wie schon oben bemerkt, den Namen „nomoi" (Gesetze). Ein Priester auf Delos, Namens Olenos (um 1400 v. Chr.), soll den Hexameter erfunden haben. Der Kreter Chrysothemis, ein delphischer Priester, soll der erste Sieger bei den musischen Wettkämpfen gewesen sein. Da Delphi im Stammgebiet der Dorer lag, so wurde bei der Bedeutung des dortigen Heiligtums und der in ihr wirkenden Sängerschule die dorische Tonart, welche von Philammon, des Chrysothemis Sohn oder Nachfolger, eingeführt worden war, zunächst die allein herrschende. Die Sangesweise der delphischen Priester wurde auch für die Rhapsoden der ältesten Zeit vorbildlich; von den Tempelgesängen entlehnten die Verfasser der ältesten Heldengedichte das Versmaß, den Hexameter.

Neben der ernsten, gemessenen, dorischen Gesangsweise entwickelte sich die äolische, welche leidenschaftlichen, orgiastischen Charakter trug. Als ihr Begründer gilt der halbmythische Sänger Orpheus (um 1266 v. Chr.); die Insel Lesbos war der Hauptsitz der diese Richtung vertretenden Schule.

Die Nachrichten, welche die archaische Periode betreffen, sind naturgemäß dürftig und wenig bestimmt. Erst mit Terpander (um 700 v. Chr.) stehen wir auf sicherem historischen Boden. Dieser lesbische Sänger, welcher mit seinen kitharodischen nomoi viermal zu Delphi den Preis errungen hatte, galt schon im Altertum als der eigentliche Begründer der Kitharodik. Terpander war zwar ein Lesbier, hatte aber längere Zeit in Delphi gelebt. Er vermittelte zwischen den beiden wichtigsten, aber verschiedenartigen Richtungen, der dorischen und äolischen, indem er beide Gesangsweisen verwendete; auch der böotischen bediente er sich[1]. Den ursprünglichen 4—6 Saiten der Lyra fügte er

---

[1]) Vgl. Gleditsch im Handwörterbuch der klassischen Altertumswissenschaft, 2. Bd., 3. Abtlg. (Rhetorik und Metrik der Griechen), 3. Aufl. München 1901, S. 308.

eine siebente hinzu[1]); er wendete zuerst die von der Singstimme kontrapunktisch verschiedene Instrumentalbegleitung an, sammelte und sichtete die besten Gesänge der griechischen Stämme und schuf einen Schatz gesicherter Weisen. Diese Wirksamkeit des lesbischen Sängers gilt als der eigentliche Ausgangspunkt der griechischen Musikgeschichte. Nach Sparta berufen, führte Terpander daselbst die musikalischen Wettkämpfe am Feste des Apollo Karneios ein. Er begründete ferner in Sparta eine berühmte Kitharodenschule. Neben ihm wirkte daselbst Tyrtaeos, bekannt als Komponist feuriger Marschlieder und Kriegsgesänge.

Ein neues Moment in der Entwicklung der griechischen Musik bildete die Aulodie (Gesang mit Flötenbegleitung) und Auletik (reine Instrumentalmusik mit Verwendung der Flöte). Die von Terpander aufgestellten musikalischen Normen übertrug der Arkadier Klonas, ein jüngerer Zeitgenosse Terpanders, auf die Aulodie und schuf dadurch den aulodischen Nomos. Die Auletik, in Phrygien von Hyagnis (um 800 v. Chr.) und Olympos (um 733 v. Chr.) ausgebildet, fand durch phrygische Musiker in Griechenland Eingang und wurde besonders in Argos gepflegt. Die phrygischen Auleten führten auch die phrygische und lydische Tonart in Griechenland ein. Als Durtonarten traten dieselben in scharfen Gegensatz zu den bisher in Griechenland gebrauchten Molltonarten, der dorischen und äolischen, und waren im delphischen Kultus lange verpönt.

Hatten bisher die Gesangsschulen und ihre Weisen vornehmlich im Dienste der Liturgie gestanden, so tritt uns in Archilochos ein Künstler entgegen, der den verschiedenen Stimmungen des Seelenlebens, der Liebe, der Trauer, der Freude in kunstmäßigen Gesängen Ausdruck verlieh und hierbei die musikalischen Mittel, den Reichtum der beweglichen Rhythmen, den strophischen Bau nicht der sakralen Musik, sondern dem Volksliede entlehnte[2]). Durch Verbindung verschiedener Taktarten und Metren erzielte er eine große Mannigfaltigkeit der Weisen und wurde der eigentliche Begründer der griechischen Lyrik. Er erfand auch die melodramatische Vortragsweise, d. i. den Wechsel zwischen Gesang und Rezitation. Dadurch, daß er den Gesang nicht bloß im Einklange begleitete, sondern auch andere Intervalle auf der Lyra griff, schuf Archilochos die Mehrstimmigkeit, aber nur jene, welche zwischen Gesang und Instrument besteht. Innerhalb der Vokalmusik haben die Griechen die Polyphonie niemals angewendet, um die Verständlichkeit des Textes und die Klarheit der Melodie nicht zu gefährden[3]).

---

[1]) Ein neuerdings gefundener Papyrus, welcher den Nomos „die Perser" des Timotheus von Milet enthält, spricht nach Angabe des Prof. v. Wilamowitz-Möllendorf von zehn Saiten des Terpander. Vgl. Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft No. 14 (v. Sept. 1902), S. 54.

[2]) Dr. Richard Batka, Die Musik der alten Griechen. Prag 1900, S. 7.

[3]) Batka a. a. O., S. 8.

Nachdem die Auletik sich eingebürgert hatte, stellte man ihr die Psilokitharistik oder Kitharisis, d. i. das selbständige Saitenspiel ohne Gesang, entgegen. Aristonikos aus Argos war es, der diese wegen der Dünnheit des Klanges weniger beliebte Musikform schuf und ausbildete. Lysandros aus Sikyon verbesserte dieselbe durch Anwendung von mehr und längeren Saiten.

Im Anfange des sechsten Jahrhunderts begann eine neue Epoche der griechischen Musik, indem in Sparta das Tanz- und Chorlied, eine Gattung, welche bisher nur im volkstümlichen Gesange gepflegt worden war, künstlerisch behandelt wurde. Der Kreter Thaletas, der nach Sparta gekommen war, schuf daselbst vornehmlich zwei Gattungen von Chorgesängen, den ernsten, weihevollen Päan, welcher religiösen Charakter trug, und Lieder für den Waffentanz der spartanischen Jünglinge. Neben ihm wirkte der Äolier Alkman; dieser wurde hauptsächlich durch strophisch gegliederte Chortanzlieder für Jungfrauen bekannt. Die Auletik wurde in dieser Periode in Sparta immer mehr heimisch. Im Geiste des Thaletas wirkten zu Sparta noch andere Künstler wie Xenodamos aus Kythera, der seine mimischen Tanzchöre mit Solis abwechseln ließ[1]), und Xenokritos aus Lokri, welcher die lokrische oder italische Tonart einführte. Auch außerhalb Spartas fand die von Thaletas entwickelte Kunstform Nachahmung: Tisias in Himera erhielt als Schöpfer großer Chorballaden den Namen Stesichoros (Choraufsteller); in Corinth bildete Arion den Dithyrambus aus.

Etwa zu derselben Zeit wurden in Lesbos Alkaios und Sappho durch ihre monodischen Liebeslieder, Anakreon aus Teos in Jonien durch seine Trinklieder bekannt.

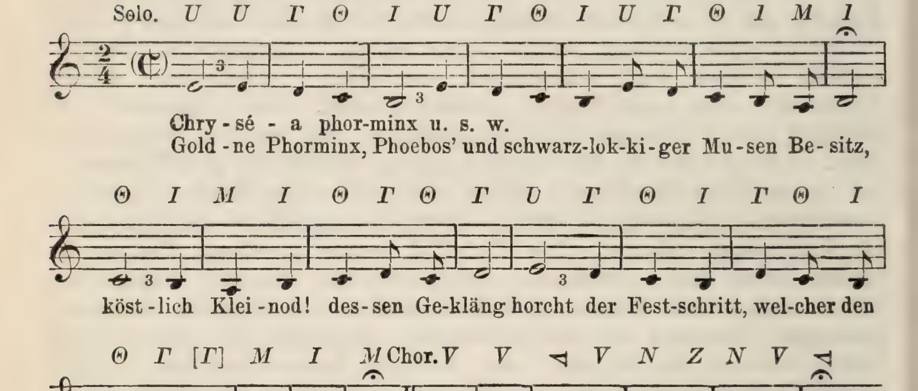
Wir treten nunmehr in die klassische Periode der griechischen Musik ein. Nachdem seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts die geistige Herrschaft in Hellas von Sparta auf Athen übergegangen war, wurde diese Stadt der bevorzugte Aufenthaltsort für Tonkünstler aus verschiedenen Teilen Griechenlands. Lasos aus Hermione (533 v. Chr.), berühmt als Lehrer Pindars, bildete den von Arion erfundenen Dithyrambus aus. Er verwendete zur Begleitung des Gesanges mehrere Blasinstrumente polyphonisch. Die technische Schwierigkeit dieser Musik erforderte nunmehr auch die Notierung des Gesanges, nachdem schon vorher Tonzeichen für den instrumentalen Part in Gebrauch gewesen waren. Für die Notierung des Gesanges gebrauchte Lasos eigene, dem neujonischen Alphabet entlehnte Zeichen. Simonides von Keos (556 bis 466) und Pindar aus Theben (522—442), welche längere Zeit in Athen wirkten, pflegten alle Zweige der chorischen Kunst und brachten dieselben zur höchsten Blüte. Von Pindar hat sich eine Hymne auf „die goldene Leier Apollos" erhalten, die der Jesuit Athanasius Kircher (im 17. Jahrh.) in einer Handschrift eines Klosters zu Messina entdeckte.

---

[1]) Dr. Richard v. Kralik, Altgriechische Musik. Stuttgart, S. 14.

Dieselbe erinnert in ihrer milden Wirkung an den feierlichen Schwung gewisser gregorianischer Melodien. Wir geben einen Teil der griechischen und modernen Partitur hier nach Gevaert (histoire et théorie de la mus. de l'ant. I p. 450 und mél. ant. p. 48) wieder.

Erste pythische Ode von Pindar.



Von den verschiedenen Gattungen des Chorgesanges wurde der Dithyrambus immer mehr bevorzugt. Die Chormusik trat in dieser Periode auch in den Dienst der dramatischen Kunst. Im griechischen Drama vereinigte sich mit der Dicht- und Tanzkunst auch die Tonkunst. Jedes Schauspiel enthielt: Einzelgesänge (scenische Monodien), Dialoge, die bald rezitiert, bald melodramatisch vorgetragen wurden, Duette, größere Zusammenspiele und Chorgesänge. Durch die letzteren, welche ein wichtiges Glied im Organismus des griechischen Dramas bildeten, wurde das Drama nach einem bestimmten Schema gegliedert. Zur Begleitung des Gesanges diente neben der Flöte auch die Lyra. Während in der Tragödie die Dialoge zum großen Teile melodramatisch behandelt wurden, zog man in der Komödie naturgemäß die unbegleiteten Dialoge vor.

Die Entwicklung der attischen Tragödie knüpft sich an die drei Namen Aeschylus, Sophokles und Euripides. Bei Aeschylus (525—455) herrscht der erhabene Stil vor, dessen Einfachheit mit der des Oratorienstiles zu vergleichen ist. Mit Sophokles (496—405), der größere Mannigfaltigkeit in den Charakteren zeigt und weniger auf die Erhabenheit als auf die Schönheit des Stils bedacht ist, steht die Entwicklung der Tragödie auf ihrer Höhe. Euripides (482—406) erweitert die musikalischen Formen und ist schon der Vertreter einer neueren Richtung, welche „die Musik aus einer Dienerin der lyrischen

und dramatischen Poesie zu einer ganz absoluten Kunst auszubilden und ihr selbst dort, wo sie mit der Dichtung sich verbindet, ein selbständiges Interesse zu sichern sucht"[1]. Damit gehört Euripides schon der nachklassischen, von einigen Musikhistorikern als der romantischen bezeichneten Periode an, als deren charakteristische Merkmale die obligate Tonmalerei sowie der häufige Wechsel des Rhythmus, der Tonart und des Tongeschlechts gehören. In den im Besitze des Erzherzogs Rainer in Wien befindlichen Papyri hat sich ein Bruchstück aus einem Chor des „Orestes" von Euripides vorgefunden. Die von Saiteninstrumenten begleitete Melodie des Chores „führt ein kurzes klagendes Motiv durch, und in den Pausen, am Schluß jeder Verszeile, fallen die Flöten mit einem stöhnenden Wehelaut drein" (Batka). Von den Vertretern der Komödie gehören Kratinas und Aristophanes († 388) noch der älteren klassischen Richtung an. Ein jüngerer Zeitgenosse des Euripides, Agathon, führte in seinen Tragödien den neueren Stil in noch größerem Maße ein. Der Chor verlor immer mehr den Charakter eines wesentlichen Bestandteiles des Dramas. In der Musik verwendete Agathon als erster die Chromatik; er war es auch, der zuerst die weichliche thebanische Flötenmusik in die Tragödie aufnahm.

Auch außerhalb des Dramas, im Dithyrambus sowie im monodischen Nomos, fand die neuere Richtung, welche in effekthaschender Manier um die Gunst der Menge buhlte, immer mehr Eingang; in den Komödien wurde daher der Niedergang der Musik beklagt und die Anhänger der modernen Musik wurden häufig verspottet. Melanippides, Philoxenos (435—380), Kinesias, Phrynis und Timotheos († 359) gelten als Hauptvertreter der neuen Richtung, welche den Niedergang der griechischen Musik einleitete.

In der nachklassischen Zeit fand die Musik zwar eifrige Pflege, besonders auch in Alexandria und Antiochia. Aber die Musik trennte sich immer mehr von der Poesie; die infolge des neuen Stils zu bewältigenden technischen Schwierigkeiten veranlaßten die Ausbildung von Berufsmusikern; letztere suchten immermehr ihre Stärke in der Entfaltung der Technik; das Virtuosentum machte sich breit. Die warnenden Stimmen ernster Männer, wie eines Plato, der die aufregenden und verweichlichenden Musikformen der Neueren verwarf und die Rückkehr zu den alten Prinzipien anzubahnen suchte, verhallten wirkungslos. Die gewöhnlich gewordene Kunst ward schließlich verachtet, der Künstler geringgeschätzt; auch Sklaven wurden häufig als ausübende Künstler verwendet. Über diesen Verfall konnte auch der äußere Glanz des Musiktreibens, die Klangfülle neuer Rieseninstrumente und die Veranstaltung von Monstrekonzerten am macedonischen Hofe und später unter den prachtliebenden Ptolemäern nicht hinwegtäuschen.

Nachdem die Römer im Jahre 146 Griechenland zur römischen Provinz gemacht hatten, verpflanzte sich die griechische Musik nach

[1]) Batka, Die Musik der alten Griechen, S. 13.

Rom; die Sieger wurden auch in der Musik die gelehrigen Schüler der Besiegten.

3. Denkmale griechischer Musik. Wir besitzen folgende Reste altgriechischer Musik:

a) Den vielleicht der vorklassischen Zeit angehörigen „homerischen Hymnus an Demeter";

b) die schon angeführte Ode des Pindar;

c) das oben erwähnte Bruchstück des ersten Stasimon (Chorliedes) aus dem Orestes des Euripides, welches ein wertvolles Beispiel für die Anwendung der Enharmonik ist;

d) zwei ziemlich vollständig erhaltene Apollohymnen aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr.;

e) einige kurze Instrumentalübungen aus einer Kitharaschule;

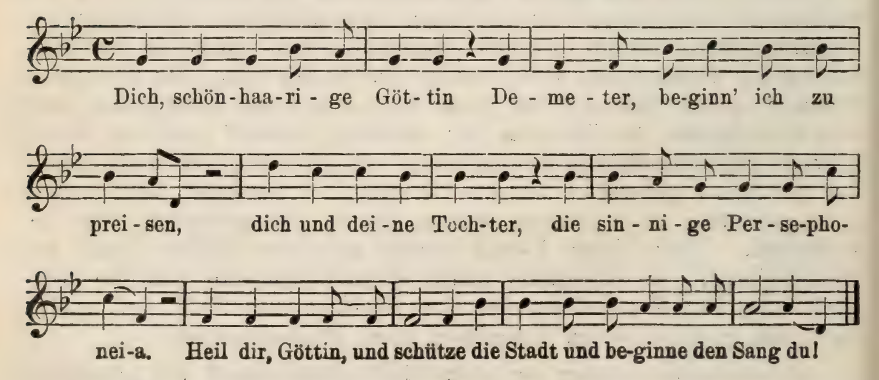
f) ein im Jahre 1883 in der Nähe von Trallas in Kleinasien auf dem Grabstein eines gewissen Seikilos entdecktes Skolion (Gesellschaftslied) aus dem ersten Jahrhundert v. Chr.;

g) endlich drei Hymnen des Mesomedes, eines Lyrikers aus Kreta (117—138 n. Chr.); von diesen Hymnen ist der erste an die Muse, der zweite an den Sonnengott und die Mondgöttin, der dritte an die Nemesis und Dike, die Rache und die Gerechtigkeit, gerichtet.

Es sind uns somit Reste altgriechischer Musik aus den verschiedensten Epochen erhalten, von der archaischen angefangen, die durch den homerischen Hymnus an Demeter vertreten ist, bis zum hadrianischen Zeitalter.

Wir geben hier [1]) den homerischen Hymnus an Demeter, ferner eine der unter e) erwähnten Instrumentalübungen, sowie das zuletzt genannte Seikilos-Lied wieder:

Homerischer Hymnus an Demeter [2]).



[1]) Die Ode des Pindar an die Lyra Apollos ist schon oben (S. 42) wiedergegeben.

[2]) Vgl. v. Kralik, Altgriechische Musik, S. 21.

Instrumentalübung aus einer Kitharaschule[1]).

Das Seikiloslied mit mutmaßlicher Kitharabegleitung[2]).

Kithara Rechte Hand

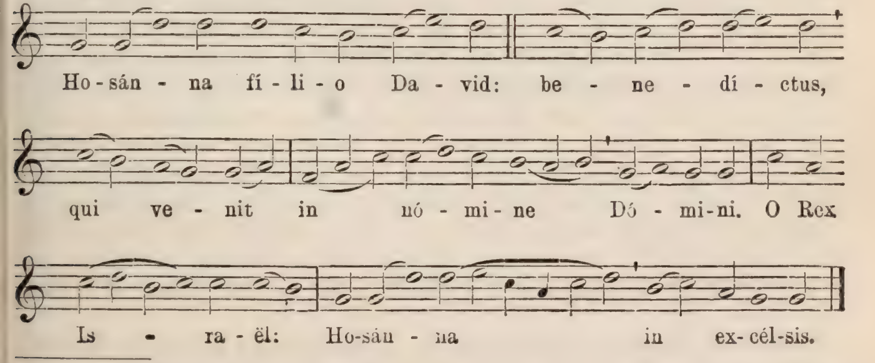
Sing-stimme

Hó - son zēs phai - nu, me-dén hó - lōs sü lü-pu; pros
All dein Tun sei licht! Kränke dich ob Unglück nicht! Leben

Kithara Linke Hand

o - lí-gon e - sti to zēn, to te-los ho chrónos a - pai - tai.
und Arbeit reicht nicht weit; das En-de for-dert dir ab die Zeit.

Eine auffallende Parallele zu dem Seikilosliede bietet bezüglich des Melodienbaues (über den Dreiklängen g h d und f a c) des Aufschwunges aus der Tonika g in die Dominante d, des frappierenden Ganges in das untere f und des Schlusses folgende uralte Choralmelodie des Palmsonntags „Hosanna filio David“:



[1]) Vgl. v. Kralik a. a. O., S. 11.
[2]) Vgl. Möhler, Gesch. der alten und mittelalterlichen Musik. 1900, S. 20.

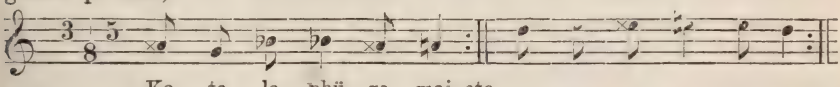
4. Die Musiklehre der Griechen. Über die Musiktheorie der Griechen haben griechische und römische Schriftsteller uns Nachrichten hinterlassen. Die physikalisch-mathematische Grundlage der Musik wurde zuerst von Pythagoras (im 6. Jahrhundert v. Chr.) behandelt. Dieser berühmte griechische Philosoph und Mathematiker entdeckte die Zahlenverhältnisse der Intervalle, die er nach den Längenverhältnissen der Saite am Monochord bestimmte: 1 : 2 für die Oktave, 2 : 3 für die Quint, 3 : 4 für die Quart; Oktave, Quint und Quart galten ihm wegen dieser Verhältnisse als Konsonanzen, während ihm die Terz wegen des Verhältnisses 64 : 81 als Dissonanz erschien. Im Gegensatze zur Schule des Pythagoras verwarf der Theoretiker Aristoxenos von Tarent (um 350 v. Chr.) alle physikalisch-mathematischen Prinzipien in der Musik und wollte nur die ästhetische Wirkung als oberste Instanz gelten lassen. Er soll es gewesen sein, der die Oktave in zwölf gleiche Halbtöne teilte. Außer Aristoxenos verfaßten theoretische Schriften über die griechische Musik: im dritten Jahrhundert v. Chr. Euclid, im zweiten Jahrhundert n. Chr. Theon von Smyrna, Nicomachos, Aristides Quintilian, Claudius Ptolemäus, im dritten Jahrhundert n. Chr. Porphyrius, der einen Kommentar zum Werke des Ptolemäus, und im vierten Jahrhundert Alypios, welcher Skalentabellen verfaßte und das System der antiken Notenschrift erklärte. Im vierten Jahrhundert n. Chr. schrieb der römische Schriftsteller Martianus Capella sein Werk „Nuptiae philologiae et Mercurii", welches noch im zehnten Jahrhundert als Schulbuch für Musiktheorie benutzt wurde. Von besonderer Wichtigkeit ist endlich noch des Philosophen Boëthius († 524 n. Chr.) berühmtes und im Mittelalter weit verbreitetes Werk „De Musica". In neuester Zeit haben die Forschungen von G. Hermann, A. Boeckh, Fr. Bellermann, Vincent, Lang, Gevaert, W. Brambach, A. Roßbach, Fortlage, Marquard, R. Westphal, B. v. Sokolowsky, J. H. Schmidt, O. Paul, H. Riemann u. a. zum Verständnis der griechischen Musiktheorie viel beigetragen[1]). Da die ältesten Kirchentonarten mit der griechisch-römischen Musiktheorie eng zusammenhängen, so soll der wesentliche Inhalt der letzteren hier kurz mitgeteilt werden.

a) Klanggeschlechter. Die Griechen kannten drei Klanggeschlechter: das diatonische, das chromatische und das enharmonische. Um das griechische Tonsystem zu verstehen, muß man vom dorischen Tetrachord ausgehen, welches die Grundlage des ältesten, rein diatonischen (aus Halb- und Ganztönen bestehenden) Klanggeschlechtes bildete. In ältester Zeit beschränkte sich die Melodiebildung auf die vier Töne der Lyra, das sog. Tetrachord. Die als Norm dienende dorische Lyra bestand ursprünglich aus vier Saiten, von deren Tönen der tiefste (erste) mit dem nächsthöheren (zweiten) ein Halbtonintervall, der zweite mit dem dritten, ebenso der dritte mit dem vierten ein Ganztonintervall bildete. Es gab für diese Tonreihen

[1]) Wertvolle Quellen zum Studium der griechischen Musik sind die drei Sammelwerke von Meibom (1652), Wallis (1699) und Vincent (1847).

zwei Stimmungen, die dorische (von unten nach oben: h c d e) und die äolische (e f g a). Die Erweiterung des Tonsystems, welche im Laufe der Zeit Bedürfnis wurde, erfolgte durch Zusammenlegung der beiden genannten Tetrachorde; hierbei war der höchste Ton des ersten Tetrachords, nämlich e, mit dem tiefsten des zweiten Tetrachords identisch. Es entstand also auf diese Weise ein Heptachord (d. i. eine Skala von 7 Tönen): h c d e — e f g a oder e f g a — a b c d. Terpander stellte zwei aufeinander folgende, d. h. durch einen Ganzton getrennte, dorische Tetrachorde zusammen: e f g a — h c′ d′ e′; es entstand so eine Reihe von **acht** Tönen; da er aber an der Siebenzahl festhalten wollte, ließ er die Sext (c) fort, so daß er folgendes Heptachord erhielt: e f g a h — d′ e′. Pythagoras soll nun, indem er die Sext (c) wieder einsetzte, das Oktachord, die vollständige diatonische Oktavenskala, hergestellt haben: e f g a h c′ d′ e′. Dieses Oktachord wurde allmählich nach unten und oben erweitert zum Ennachord (9 Töne), Hendekachord (11 Töne), Dodekachord (12 Töne, d c H A nach unten); durch Hinzufügung der drei oberen Töne entstand das Doppeloktavsystem. Diese zweioktavige Ausdehnung soll die Tonleiter nach Gevaert schon unter Pericles (im 5. Jahrhundert v. Chr.) erreicht haben. Die Skala von 18 Tönen endlich ist nur ein kombiniertes Doppeloktavsystem, in welchem die drei Töne b′ c′ d′ besonders zählten. Wir kennen aus dem Altertum drei verschiedene **Stimmungen** der **diatonischen Skala**, die nach **Pythagoras**, **Didymus**, der das wichtige Verhältnis für die **grosse und kleine Terz** fand, und nach **Ptolemäus**.

Neben dem diatonischen Klanggeschlecht kannte die griechische Musiktheorie noch das **chromatische** und das **enharmonische**. Das **chromatische** Tetrachord war aus zwei Halbtönen und einer kleinen Terz zusammengesetzt (h c cis e — e f fis a); das **enharmonische**, aus zwei Vierteltönen und einer großen Terz, z. B. h, h + $^1/_4$ Ton, c, e — e, e + $^1/_4$ Ton, f, a. Finden wir in den schon erwähnten delphischen Hymnen aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. die Chromatik angewendet, so scheint in dem folgenden Fragment aus dem Oresteschor des Euripides die Enharmonik vorzuherrschen (C. v. Jan, musici scriptores graeci p. 430).





Neuere Forscher, wie Bellermann, Fortlage, Gevaert, C. v. Jan und andere haben gemeint, die Enharmonik mit ihren feinen Tonunterschieden sei bei den Griechen nur theoretisch gelehrt, aber im Gesange nie zur Anwendung gekommen; demgegenüber behauptet Helmholtz in seiner „Lehre von den Tonempfindungen", wir Modernen hätten nur die

Fähigkeit einer so subtilen Tonunterscheidung verloren; die Griechen hingegen, die Meister in feiner Beobachtung auf dem Gebiete der Kunst, hätten durch eine mannigfaltigere Abstufung der Tongeschlechter bei ihrer nur homophonen Musik das erreicht, was wir mit unserer temperierten Stimmung durch Harmonie und Modulation erstreben.

Das mag richtig sein; sicher ist es aber auch, daß das diatonische Klanggeschlecht als das kräftigste und würdigste gegenüber dem als klagend und leidenschaftlich geltenden chromatischen am meisten gebraucht wurde. Schon Aristoxenos, der Schüler des Aristoteles, klagte, daß seine Zeitgenossen nicht mehr die Fähigkeit hätten, die feinen Zwischentöne der Enharmonik wahrzunehmen, weshalb das enharmonische Klanggeschlecht immer weniger gebraucht werde.

Die altchristliche Musik hat gerade das diatonische Melos der Griechen sich zu eigen gemacht.

b) Das Tonsystem. Es ist schon gezeigt worden, in welcher Weise das ursprüngliche dorische Tetrachord durch Terpander und Pythagoras zur Oktave erweitert wurde. Die Terpandersche Skala nannte sich zwar Heptachord (Siebenklang), weil ihr die Sext fehlte, umfaßte aber eine ganze Oktave (e f g a h — d′ e′). Die Oktave des Pythagoras hatte alle 8 Töne: e f g a h c′ d′ e′.

Jeder Ton des Oktachords hatte eine technische Bezeichnung.

Der höchste Ton (e′) hieß néte (d. h. der höchste);
der zweite Ton von oben (d′) hieß paranéte (d. h. der zweithöchste);
der dritte Ton hieß tríte (d. h. der dritte);
der vierte Ton hieß paramése (d. h. der neben der Mitte);
der fünfte Ton hieß mése (d. h. der mittlere)[1]);
der sechste Ton hieß lichanos (d. h. Zeigefingerton);
der siebente Ton hieß parhypáte (d. h. der vorletzte);
der achte Ton hieß hypáte (d. h. der letzte).

Das Oktachord wurde zuerst durch Hinzunahme eines neuen Tetrachordes zu einem Hendekachord (elf Töne) nach unten hin erweitert; der tiefste Ton des alten Oktachords wurde dabei zugleich höchster Ton des neuen Tetrachords. Die drei neuen Töne (von oben nach unten d c H) erhielten ebenfalls die Namen lichanos, parhypate und hypate, aber mit dem Zusatze hypátōn, d. h. der untersten (gen. plur.).

Durch Hinzunahme des tiefen A (im Anschluß an das H) erhielt man weiter ein Dodekachord (12 Töne). Der neue Ton hieß proslambanómenos, der hinzugenommene. Nach oben hin wurden schließlich noch drei Töne hinzugefügt: f′ g′ a′, welche ebenfalls die Namen nete, paranete und trite erhielten, aber mit dem Zusatze hyperbolaíōn, d. h. der überzähligen (gen. plur.). So war die Doppeloktave fertig. Dieselbe führte den Namen „das vollkommene System".

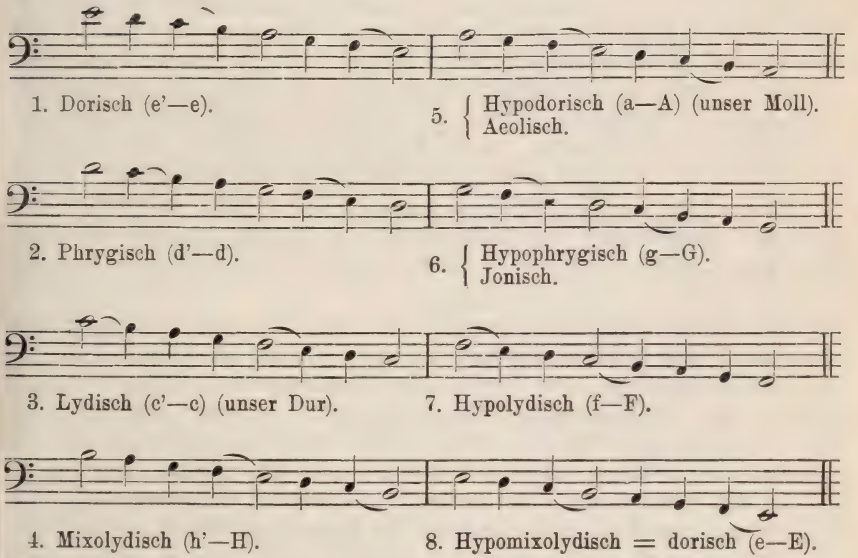
Eine weitere Veränderung erhielt schließlich dieses System dadurch, daß zwischen a und h die Töne b c′ d′ eingeschoben wurden. Man

[1]) Dieser Ton a hieß deshalb mese, d. i. der mittelste, weil er in dem vorterpandrischen Heptachord (e f g a — a b c′ d′ = e f g a b c′ d′) tatsächlich der mittelste gewesen war.

hatte also in der Mitte das älteste dorische Tetrachord a b c' d', worauf dann noch das Tetrachord h c' d' e' folgte. Die Doppeloktave wurde dadurch an den äußeren Grenzen nicht erweitert; es waren nur in der Mitte zwei Tetrachorde vereinigt. Das vollkommene System hatte also jetzt folgendes Aussehen:

A H c d e f g a | b c' d' | h c' d' e' f' g' a'.

c) Die griechischen Oktavengattungen oder Harmonien. Von Bedeutung für die Kirchentonarten sowie auch für unsere moderne Musik sind die sieben[1]) Oktavengattungen (Tonreihen, Tonarten), welche sich durch die verschiedene Lage der Halbtöne voneinander unterscheiden. Die griechischen Tonarten sind acht aufeinander folgende Töne, die aus dem schon erwähnten „vollkommenen System" herausgenommen sind. Dieselben seien hier in unserem modernen fünflinigen System wiedergegeben:



1. Dorisch (e'—e).
5. { Hypodorisch (a—A) (unser Moll). Aeolisch.
2. Phrygisch (d'—d).
6. { Hypophrygisch (g—G). Jonisch.
3. Lydisch (c'—c) (unser Dur).
7. Hypolydisch (f—F).
4. Mixolydisch (h'—H).
8. Hypomixolydisch = dorisch (e—E).

Als bevorzugt, dem männlichen Charakter entsprechend, galt die einheimische dorische Tonart; diese war auch die älteste. Später kamen die phrygische und lydische, dann die anderen hinzu. Die phrygische und lydische Tonart galten als weibisch und aufregend.

Die oben wiedergegebenen 7 (bezw. 8) Oktavengattungen waren die Haupttonarten. Außer ihnen werden noch folgende vier genannt: die böotische (in c), die syntonologische (in a), die lokrische (in a) und die syntonolokrische (in f); man kann also im ganzen 11 (bezw. 12) Oktavenformen zählen. Diese lassen sich auf vier Oktavenklassen zurückführen:

---

[1]) Da die sonst als achte gezählte hypomixolydische Tonart der dorischen gleich ist, so ist hier von sieben Tonarten die Rede.

I. Dorisches Moll (a' — a) mit fehlendem Leitton, beruhend auf dem Dreiklange e c a;

II. phrygisches Dur (g' — g) mit kleiner Septime, beruhend auf dem Dreiklange d h g;

III. lydisches Dur (f' — f), mit übermäßiger Quart, beruhend auf dem Dreiklange c a f;

IV. lokrisches Moll (d' — d), dem lydischen Dur parallel, beruhend auf dem Dreiklange a f d.[1])

Die Theorie der sog. (15) tonoi oder Transpositionsskalen übergehen wir hier.

Ein Teil der griechischen Tonarten ging später unter anderen Namen in die altchristliche Musik über. Dieselben werden hier „Kirchentonarten" oder „Kirchentöne" genannt, zum Unterschied von unseren modernen Dur- und Molltonarten. Die heutige Benennung der Kirchentöne stimmt nicht zu den altgriechischen Tonarten. Sie beruht auf einem durch Boëthius verschuldeten Irrtum. Die phrygische Tonart der Griechen wurde im Mittelalter die dorische genannt, die dorische der Griechen hieß phrygisch usw.; der Irrtum entstand durch die Verwechselung von Tonarten und Transpositionsskalen. Die Wiederherstellung der richtigen antiken Benennung ist wünschenswert.

Die absolute Tonhöhe der griechischen Skalen unterschied sich nach den Forschungen von Bellermann von unserer jetzigen um einen und einen halben Ton; das a der Griechen entsprach etwa unserem heutigen fis.

d) Melopoiie, Rhythmik und Metrik der griechischen Musik. Unter Melopoiie verstanden die Griechen die Wissenschaft von der Melodienbildung. Die Bücher über Musiktheorie handeln von Intervallen, von der Konsonanz (symphonia) und Dissonanz (diaphonia) der Töne. Außer der Sekunde, Terz, Quart und Quint kommen in den überlieferten Gesängen auch der Tritonus (die übermäßige Quart, z. B. f—h), die verminderte Quint sowie Septimen- und Oktavensprünge vor. Beliebt war das Auf- und Absteigen der Quint vom oder zum Grundton.

Man unterschied vier Arten der Melodienbildung: erstens durch agōgē, d. h. Auf- und Absteigen auf der Tonskala ohne Übergehung eines Tones, zweitens durch plokē, d. h. Überspringen von Tönen der Skala, drittens durch petteia, d. h. Wiederholung eines Tones, viertens endlich durch tonē, d. h. die Verbindung der vorher genannten drei Arten.

Häufig wurden kleine Phrasen und Motive verwendet, welche sich im Umfang einer Quart bewegten und um den Grundton (tonica) oder einen Mittelton (mesē) gruppierten. Der mittelste Ton einer Tonreihe, die sog. mesē, hatte dieselbe Bedeutung in der Melodie wie bei uns die Tonika; die Melodie ging von der mesē aus, entfernte sich von derselben

---

[1]) Vgl. Möhler, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, S. 47; Gleditsch, Rhetorik und Metrik der Griechen, Anhang, S. 315.

nach oben oder unten etwa um eine Quart, und kehrte bald wieder zu ihr zurück. Beim Schluß ging die Melodie gern zum untersten Tone, zur hypatē, herab.

Da der Gesang nur eine Fortbildung des gehobenen Rezitativs war, so beschränkte sich die Melodie zunächst auf ein geringes Tongebiet; man bewegte sich in der ältesten Zeit nur innerhalb einer Skala von vier Tönen; erst in späterer Zeit wurde das Tongebiet bei der Melodienbildung immer mehr erweitert. Besondere Wirkungen suchten einzelne Komponisten durch Fernhalten einzelner Töne, z. B. des lichanos, zu erzielen. Jedes Lied war in einer bestimmten Tonart gesetzt, einige Tonarten galten als bevorzugt; bei der Auswahl der Tonarten war auch der Charakter des Tonstücks maßgebend; so bevorzugte z. B. die Auletik andere Tonarten als die Kitharodik.

Der Gesang war stets einstimmig; waren Männer- und Knabenchöre vereinigt, so lag die Melodie der Unterstimme immer eine Oktave tiefer. Die Instrumentalbegleitung beschränkte sich aber nicht auf Homophonie; vielmehr begleitete das Instrument den Gesang öfters in allen möglichen Tonintervallen, so daß also Akkorde entstanden; der höhere Akkordton gehörte dabei stets dem Instrumente an. Die Enharmonik und Chromatik wurde fast nur bei Solovorträgen (Gesang oder Instrumentalmusik) verwendet.

Die Melodie stand in engster Beziehung zum Text und zur Deklamation. Die betonte Silbe erhielt in der Regel einen höheren Ton oder wenigstens denselben Ton wie die nicht betonte. Die Bildung der Melodie war ferner auch vom Metrum und von der Quantität der Silben abhängig. Das Metrum war ausschlaggebend für die Taktarten oder den musikalischen Rhythmus. Jambische (◡ —) oder trochäische (— ◡) Versfüße gaben einen $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt; der Daktylus (— ◡◡) und der Anapäst (◡◡ —) galten als vierzeitige Versfüße, der Kretikus (— ◡ —) als fünfzeitiger. Zwei Kürzen konnten in eine Länge zusammengezogen werden; so entstand aus dem Daktylus (— ◡◡) ein Spondeus (— —); umgekehrt konnte eine Länge in zwei Kürzen aufgelöst werden.

Einen Takt in unserem Sinne kannten die Griechen nicht; die Melodie der Gesangstimme und der sie begleitenden Instrumente schlossen sich genau der Deklamation des Textes, also der Quantität der Silben an; was für uns der Takt ist, war für den Griechen der Versfuß. Mehrere Versfüße bildeten einen Vers; nach der Zusammensetzung der Verse unterschied man die metrischen Systeme, auf welche näher einzugehen hier nicht der Ort ist.

Durch Aufheben und Niederschlagen der Hand oder durch Auftreten mit dem Fuße gab der griechische Dirigent (hēgemōn) die Taktart (bezw. das Metrum) an. Die Gliederung eines Satzes in Vorder-, Zwischen- und Nachsatz hatte auch für die Komposition eine Bedeutung. Die Griechen unterschieden ferner eine Steigerung und ein Herabsinken im melodischen Aufbau eines Tonstückes. Durch die Cäsuren (Einschnitte im Verse) wurden Ruhepunkte geschaffen, und in der Handhabung dieses künstlerischen Mittels zeigte sich der feine Sinn der

Griechen. Man unterschied männliche und weibliche Cäsuren, je nachdem der Einschnitt unmittelbar nach dem starken oder schwächeren Teile des betreffenden Versfußes eintrat. Die männliche Cäsur gehörte dem erhabeneren Stile, die weibliche dem niederen Stile an. Die griechische Cäsur ist auch in die Musik der späteren Epochen übergegangen, wie ja überhaupt die moderne Phrasierungslehre den Anregungen der Alten viel verdankt. In unseren Kirchenliedern ist die Cäsur durch Fermaten (Halter) angedeutet.

Obschon die griechische Musik von der christlichen Welt übernommen wurde, hielt man für kirchliche Zwecke alles fern, was dem ernsten Charakter der Liturgie nicht entsprach. Clemens Alexandrinus verwarf alle unnützen und gekünstelten Koloraturen sowie weichliche und sinnlich erregende Melodien als korrumpierend; er fand das chromatische Klanggeschlecht für kirchliche Zwecke unpassend und empfahl das ernste und erhabene dorisch-diatonische Tonsystem. Das Werk des Boëthius „de musica“ beweist uns deutlich, daß die antike Musikwissenschaft in den gelehrten Kreisen der abendländischen Kirche mit Ernst und Eifer studiert und in den Dienst des christlichen Kultus gestellt wurde.

e) Die griechische Notenschrift. Die Griechen besaßen bereits im Zeitalter des Perikles eine verhältnismäßig hoch entwickelte Notenschrift. Die Skalentabellen des Alypius, eines Musikschriftstellers der römischen Kaiserzeit (um 360 n. Chr.), überliefern uns zwei Zeichenreihen, eine ältere, welche später als Instrumentalnotenschrift sich erhielt, und eine jüngere, in der Zeit des voll ausgebildeten enharmonisch-chromatischen Tonsystems mit Zwölfteilung der Oktave in halbe Töne entstandene Notenschrift. Die Notenzeichen waren der Buchstabenschrift entnommen, und zwar die Instrumentalnotation dem alten dorischen Alphabet, wie es gemäß den ältesten Steininschriften zur Zeit Solons im Gebrauch war, die Notation der Singstimmen dem späteren neujonischen Alphabet. Die großen Buchstaben des letzteren wurden hierbei in verschiedener Form gebraucht; so bedeutet z. B. K unser h, ꓘ unser his, ⋞ den Viertelton zwischen h und his; ähnlich wurden die anderen Buchstaben gewendet, wenn man die Erhöhung um einen halben Ton oder Viertelton ausdrücken wollte[1]). Die Noten der unteren Oktave wurden auf den Kopf gestellt, die der oberen mit einem Strich versehen, wie wir ja auch eingestrichene etc. Oktaven kennen. Das ganze doppelte Notensystem ging vom zweigestrichenen Sopran-$\bar{\bar{g}}$ bis hinunter zum großen Baß-F. Instrumental- und Vokalnoten wurden übereinander über den Text geschrieben. Im Chorfragment des Euripides stehen Instrumentalnoten, welche den Ton der pausierenden Stimme übernehmen, zwischen dem Text. (Kralik a. a. O. S. 10.) Die Griechen standen

---

[1]) Eine Tabelle der griechischen Notenzeichen und ihrer Bedeutung enthält die bibliographisch-typographische wertvolle Studie: Notenschrift und Notendruck von Dr. H. Riemann. Anhang der Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C. G. Röder, Leipzig 1896.

also im allgemeinen auf dem Standpunkte des Guido von Arezzo, welcher bei der Übertragung des lateinischen Alphabets auf die Skalatöne die Buchstaben gewissermaßen als Zahlzeichen — A für den 1. Ton, B für den 2., C für den 3. Ton der Tonleiter usw. nach der alphabetischen Ordnung benützte.

Da die Töne nicht nur an sich bezeichnet wurden, sondern auch noch nach ihrem Verhältnis zu anderen ein neues Zeichen erhielten, so gab es nach Bellermann gegen 90, nach Gevaert gegen 100 Tonzeichen.

Die *Dauer* der Noten hing von der Quantität der Silben des Textes ab. Als Einheit diente die kurze Silbe, welche als einzeitig galt und mit ∪ bezeichnet wurde; die lange, zweizeitige Silbe erhielt das Zeichen —, die dreizeitige das Zeichen ⌞_, die vierzeitige das Zeichen └┘, die fünfzeitige das Zeichen └┴┘.

Als Zeichen für die einzeitige $^{1}/_{8}$ Pause diente das Lambda Λ; die $^{1}/_{4}$ Pause, welche demgemäß zweizeitig war, wurde durch $\bar{\Lambda}$, die $^{3}/_{8}$ Pause durch $\overset{\llcorner}{\Lambda}$ usw. bezeichnet.

Die *Tonstärke* wurde in der Notenschrift durch einen darüber gesetzten Punkt, die stärkere Betonung durch zwei Punkte ausgedrückt[1]).

Die hier dargestellte Notierung wurde von den Griechen etwa bis in die Zeit Konstantins des Großen gebraucht; von da an vererbte sich die Kenntnis der Tonstücke meist nur durch das Gedächtnis vom Lehrer auf den Schüler. Die sichere Tradition der Melodien wurde dadurch zweifellos gefährdet[2]). *Die Prinzipien der griechischen Musik* wurden aber nicht vergessen; denn sie *fanden Aufnahme* und *wurden fortgebildet in der altchristlichen* Musik, welche im *liturgischen Gesange fortlebt* bis auf den heutigen Tag.

10. Die Musik der Römer.

Die kulturelle Bedeutung des römischen Volkes steht mit der Fortbildung der Musik außer allem Zusammenhange. Obschon auch die Römer im privaten und öffentlichen Leben, bei Hochzeiten und Leichenbegängnissen, bei Götterfesten und Triumphzügen, im häuslichen Kreise und im Theater, selbst bei Gladiatorenspielen die Musik verwendeten, so haben sie doch keine nationale Musik geschaffen und auch eigentlich nichts zur Fortentwicklung der Musik beigetragen. In ältester Zeit mögen sie auch auf dem Gebiete dieser Kunst Schüler der Etrusker gewesen sein, bei deren Götterfesten, wie wir aus alten Skulpturen wissen, Sänger, Musiker mit Lyren und Flöten sowie Tänzer eine wichtige Rolle spielten. In späterer Zeit haben die Römer Theorie und Praxis der Musik von den Griechen übernommen. Während die Römer in

[1]) Vgl. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. C. Lang, Altgriechische Harmonik, § 7. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. H. Reimann, Studien zur griechischen Musikgeschichte, 1882.

[2]) Möhler, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, S. 44.

älterer Zeit die Ausübung der Musik den Sklaven und Freigelassenen überließen, hatte in der Zeit des Niederganges selbst ein Nero den Ehrgeiz, als Sänger und Zitherspieler sich den Beifall des großen Publikum zu erwerben. In dem düsteren Bilde, welches die Schriftsteller der Kaiserzeit von der Sittenlosigkeit und dem Verfalle der Gesellschaft entwerfen, spielen auch griechische und asiatische Sänger und Musikanten beiderlei Geschlechts eine Rolle. Bei den lasziven Pantomimen der römischen Theater spielte die Musik ihre Dirnenrolle. Während die Griechen, besonders in der älteren Zeit, mehr ihr Augenmerk auf das Ästhetische in der Musik gerichtet hatten, begünstigten die Römer einerseits das sinnlich Erregende, anderseits das Große, Imposante, Massenhafte. Man bildete Massenchöre von Sängern und bot viele Instrumente auf, um durch diesen Zusammenklang Effekte hervorzurufen. Die Musik geriet schließlich so in Verruf, daß der heilige Hieronymus erklärte, eine christliche Jungfrau sollte gar nicht wissen, was Lyren und Flöten seien, noch wozu sie gebraucht würden.

Im zweiten Jahrhundert n. Chr. unternahm es der Kaiser Hadrian, eine Rückkehr zur Einfachheit und Würde in der Musik, zu den Prinzipien eines Terpander, zu den alten, geheiligten, frommen Weisen anzubahnen. In Alexandrien versuchte man eine Pflanzschule für ernste, würdevolle Musik zu gründen. Trotzdem gelang es dem heidnischen Rom nicht, der Tonkunst eine höhere Würde zurückzugeben. Erst durch das sich immer mehr ausbreitende Christentum wurde Rom und Italien der Ausgangspunkt und die Pflegstätte einer die ganze Welt umfassenden, die Menschen erhebenden und veredelnden Tonkunst.

Geschichte der katholischen Kirchenmusik.

11. Aufgabe und Einteilung einer Geschichte der katholischen Kirchenmusik.

1. Aufgabe. Die Geschichte der katholischen Kirchenmusik hat die Aufgabe zu zeigen, in welcher Weise die Tonkunst für den Gottesdienst der katholischen Kirche seit den ältesten christlichen Zeiten dienstbar gemacht worden ist. Hierbei ist sowohl der eigentliche liturgische Gesang im engeren Sinne, nämlich der einstimmige gregorianische Choral zu berücksichtigen, als auch jede andere Musik, welche zur Verherrlichung des Gottesdienstes und zur Erbauung der Gläubigen von der Kirche zugelassen wurde. Es ist dabei nachzuweisen, in welcher Weise einerseits die kirchlichen Verordnungen, anderseits die Entwicklung der weltlichen Musik oder, besser gesagt, der musikalischen Kunst im allgemeinen auf die Kirchenmusik einen Einfluß ausgeübt haben.

2. Einteilung. Zur Erleichterung der Übersicht sollen hier die einzelnen Gattungen der in der Kirche verwendeten Musik getrennt behandelt werden, nämlich:

a) die einstimmige, liturgische Vokalmusik oder der gregorianische Choral,

b) die polyphone oder harmonische Gesangsmusik,

c) das im Volks- oder Gemeindegesange gepflegte Kirchenlied,

d) die instrumentierte Kirchenmusik einschließlich des Orgelspiels.

3. Überblick über die Hauptperioden in der Geschichte der katholischen Kirchenmusik.

Jakob[1]) unterscheidet in der katholischen Kirchenmusik folgende Hauptepochen:

a) Die erste Epoche umfaßt das erste Jahrtausend, in welchem die Liturgie wie die Musik ihre Grundlegung und ihre Ausgestaltung

---

[1]) Kirchenmusikalische Vorträge, S. 2, 3, 6, 89, und: Die Kunst im Dienste der Kirche. Landshut 1880, S. 398.

erhielt. Die Kirche nahm nicht nur die Gesänge des Tempels von Jerusalem, sondern auch die Formen der griechisch-römischen Kunst, ihre Technik und dergl. vielfach in den Dienst ihrer Liturgie auf, um dieselben für ihre Zwecke umzubilden. Die erste Epoche, in welche auch schon die ersten Anfänge einer christlichen Instrumentalmusik und Polyphonie im Gesange und deren beschränkte Zulassung in den kirchlichen Gebrauch fallen, beschäftigt sich fort und fort damit, die mit der Ausbildung des Kirchenjahres notwendigen Gesänge zu schaffen, die Grundsätze hierfür bleibend festzustellen, die sich häufenden Melodienschätze auszuwählen, zu verbessern und zu vereinfachen, eine gewisse Einheit der Liturgie selbst, sowie des liturgischen Gesanges wenigstens anzubahnen und die Zeit der Blüte vorzubereiten.

b) Die zweite Epoche, in welcher die Liturgie und Musik der Kirche ihre mehr einheitliche Durchbildung nach innen und nach außen und zudem wissenschaftliche Behandlung empfing, umfaßt das eigentliche Mittelalter, die Zeit nach dem ersten Jahrtausend bis ins 16. Jahrhundert.

In dieser Hauptepoche der kirchenmusikalischen Entwicklung, welche so recht in Einheit mit der Liturgie und dem liturgischen Gesange vor sich geht, können wir mit Jakob drei kürzere Perioden unterscheiden, nämlich die des strengen Stiles während des ganzen 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; die des vorherrschend idealen Stiles, ungefähr von 1350—1450; endlich die des technisch vollendeten Stiles, von 1450—1600. Diese letztere Periode, in welcher die Werke Palestrinas und seiner größtenteils der römischen Schule angehörigen Nachfolger die höchste Blüte, den Abschluß einer zweihundertjährigen Entwicklung darstellen, darf man wohl als die klassische Zeit der katholischen Kirchenmusik bezeichnen.

c) Die dritte Epoche ist jene, in welcher die Liturgie entgegen überhandnehmender Willkür das begonnene Werk der einheitlichen Vollendung auf dem Gebiete des liturgischen Gesanges für die Gesamtheit mit Erfolg weiterführte, während die übrigen bis dahin in der Liturgie aufgenommenen Musikgattungen sich mehr und mehr von der kirchlich gegebenen Grundlage, nämlich vom gregorianischen Gesange, seinem Melodienbaue und seiner Tonalität lossagten. Es ist das die Epoche der Renaissance, der Umwandlung der spezifisch kirchlichen Musik in die moderne weltliche Musik, deren Herrschaft im eigentlichen Sinne im 17. Jahrhundert beginnt und etwa bis 1850 dauert.

d) In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erkannte man, dass der in Verfall geratenen katholischen Kirchenmusik nur geholfen werden könne durch eine Rückkehr zu den älteren Formen, insbesondere durch Fortführung der im Beginn des 17. Jahrhunderts gestörten organischen Entwicklung. Man suchte darum wieder die Vorbilder aller polyphonen Musik in jenen Werken älterer Meister, welche noch ganz auf dem liturgischen Gesange und seinen unverrückbaren Gesetzen erwachsen waren; man studierte mit Eifer und Verständnis ihren Zusammenhang mit der Liturgie und dem liturgischen Gesange; man

führte sie zunächst in die Kirchen Deutschlands ein; man versuchte sie, in neuen Schöpfungen nachzuahmen. Eine segensreiche Tätigkeit entwickelt in dieser Beziehung seit etwa 35 Jahren der vom apostolischen Stuhle gutgeheißene und von vielen Bischöfen geförderte Cäcilienverein, mit dessen Gründung eine neue Epoche in der Geschichte der katholischen Kirchenmusik begonnen hat.

In diesem Buche soll, wie schon oben gesagt, die sachliche Einteilung nach den einzelnen Gattungen der in der Kirche verwendeten Musik maßgebend sein. Die soeben angedeutete chronologische Teilung in vier Hauptperioden läßt sich in der hier gegebenen Form innerhalb der vier Gattungen der in der Kirche verwendeten Musik nicht überall streng durchführen; vielmehr wird jedem der vier Hauptteile dieses Werkes eine besondere chronologische Einteilung zu Grunde gelegt werden.

Erster Teil.

Geschichte des gregorianischen Chorals.

12. Überblick.

Die Geschichte der einstimmigen Kirchenmusik oder des Chorals ist für das erste Jahrtausend nach Christus auch zugleich die Geschichte der Kirchenmusik überhaupt. Der polyphone, auf Harmonie gegründete Gesang ist erst eine Schöpfung späterer Zeit. Der Gesang der ältesten christlichen Gemeinden ruhte auf antiker, d. h. griechischer, in manchen Gegenden vielleicht hebräischer Grundlage. Die Meßliturgie und das Stundengebet bestanden aus Teilen, die bloß gelesen, sowie aus solchen, die, sei es vom Volke oder von den Priestern gesungen wurden. Den Kern der Gesänge beim öffentlichen Gebet bildeten wohl die Psalmen; dazu kamen aber schon früh andere Lobgesänge, deren Text entweder der Heiligen Schrift entnommen oder frei gedichtet war. Die ältesten Melodien waren gewiß einfach; der Gesang wird sich von einer einfachen Rezitation nicht allzuweit entfernt haben. Die Melodien werden lokalen Charakter gehabt haben, da nicht anzunehmen ist, daß bei der Gründung der einzelnen Gemeinden mit dem einheitlichen Glauben auch zugleich bestimmte Melodien eingeführt wurden.

Die Einfachheit der ursprünglichen Melodien wich einer gewissen künstlerischen Mannigfaltigkeit, als nach dem Ende der Christenverfolgungen der Kultus sich nach außen hin mehr entfalten konnte, und kunstverständige Bischöfe, wie Ambrosius, sich die Pflege des Kirchengesanges angelegen sein ließen und mit ihrer schöpferischen Tätigkeit die kirchliche Tonkunst befruchteten. Zur Verbreitung und kunstmäßigen Pflege des Melodienschatzes trug die Gründung von Sängerschulen (in Kleinasien, Konstantinopel, Afrika und Italien)

vieles bei. Durch Schöpfung herrlicher Hymnen, welche in die Liturgie aufgenommen wurden, machten sich Hilarius von Poitiers († 379), Ambrosius († 397), Prudentius († 413), Sedulius (5. Jahrh.), Venantius Fortunatus († 600), in der syrischen Kirche vor allem der heilige Ephraem der Syrer († 379) verdient.

Eine neue Epoche in der Entwicklung des Kirchengesanges datiert von Gregor dem Großen (590—604), dem Reformator der abendländischen Liturgie. Seine Verdienste um die Kirchenmusik bestehen hauptsächlich in der Sammlung und Ergänzung der vorhandenen Melodien, in der Anregung zu einer weiteren Entwicklung und Vervollständigung des kirchlichen Melodienschatzes sowie in der Schaffung einer römischen Sängerschule. Was in der Zeit von Gregor dem Großen bis um das Jahr 800 n. Chr. geschaffen wurde, bildete das ganze Mittelalter hindurch die Grundlage für die liturgische Musik im Abendlande.

Die Zeit von 800 n. Chr. bis zum 16. Jahrhundert ist die Periode der Verbreitung des gregorianischen Chorals. Was an Melodien neu geschaffen wurde, ruhte auf der Grundlage, die Gregor der Große der Kirchenmusik gegeben hatte. Der kirchliche Hymnenschatz erfuhr in dieser Periode eine weitere Bereicherung.

Im Zeitalter des Humanismus, der die Leistungen des Mittelalters mißachtete, begann auch die Wertschätzung der alten Choralmelodien abzunehmen. Der Niedergang des kirchlichen Lebens übte auch auf die Ausübung des Choralgesanges einen Einfluß aus, welcher vor allem in der willkürlichen Veränderung des Überlieferten sich äußerte. Man kann die Zeit von 1600—1800 als eine Periode des Niederganges in der Pflege des gregorianischen Chorals bezeichnen.

Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts begann man dem von der polyphonen Musik in den Hintergrund gedrängten gregorianischen Choral wieder Interesse zuzuwenden. In Frankreich gab der berühmte Abt Guéranger von Solesmes mannigfache Anregungen zu theoretischer Erforschung und verbesserter praktischer Pflege des Chorals; in Deutschland erwarben sich der Cäcilienverein, die Beuroner Benediktiner-Kongregation, die Regensburger und die Aachener Musikschule nach dieser Richtung die größten Verdienste. Die von Professor Dr. Peter Wagner zu Freiburg in der Schweiz gegründete gregorianische Akademie hat sich „zum Ziele gesetzt, die von Papst Leo XIII. am 17. Mai 1901 proklamierte gregorianische Restauration zu fördern".

13. Die Anfänge des liturgischen Gesanges im apostolischen Zeitalter.

1. Inhalt der Gesänge. Unter dem Lobgesange der Engel trat der Heiland in diese Welt ein. Die Lobgesänge beim letzten Abendmahle (Matth. 26, 30) verherrlichten die letzten Stunden vor seinem Leiden und Sterben. So erhielt die Tonkunst durch den Erlöser ihre Weihe, sie nahm teil an der Erlösung und Auferstehung

der gefallenen Menschennatur und war nun würdig, in den Dienst des Heiligsten im neuen Gottesreiche zu treten.

Das neutestamentliche Gottesreich war aber nur eine Fortsetzung und Erhebung des alttestamentlichen. Die beiden hauptsächlichsten Kultakte, Opfer und Gebet, gingen auch in den Neuen Bund über. Sie erhielten in demselben aber einen neuen Inhalt, eine neue Weihe, eine neue Mission.

Da die ersten Glieder der ältesten Christengemeinden Juden waren, so war es auch zunächst der Liederschatz des jüdischen Volkes, welcher von den ersten Christen verwendet wurde. Dieser Schatz war im Buche der Psalmen enthalten. Zu dem Ererbten kam aber bald Neugeschaffenes, sowohl im öffentlichen Gottesdienste als auch in privaten Zusammenkünften religiösen Charakters. Wir wissen aus apostolischen Schriften sowie aus anderen Quellen der apostolischen Zeit, daß schon in den ersten Christengemeinden neben den Psalmen auch andere Lobgesänge verwendet wurden. Die wichtigsten Stellen des Neuen Testamentes sind: 1. Cor. 14, 26; Eph. 5, 19; Col. 3, 16. Die erste der genannten Stellen lautet: „Was ist also zu tun, Brüder? Wenn ihr zusammenkommt, so hat ein jeder von euch einen Psalm, er hat eine Belehrung, er hat eine Offenbarung, er hat eine Sprache, er hat eine Auslegung; alles geschehe zur Erbauung." Hier ist nach dem ganzen Zusammenhange der Hauptsache nach nicht von den regelmäßigen Vorträgen und Gesängen der ersten Christen die Rede, sondern von den außerordentlichen Gnadengaben, mit welchen in der ersten christlichen Zeit der Geist Gottes das Ackerland befruchtete. Nur der erste Ausdruck (ψαλμόν) könnte sich auf Gesänge beziehen, deren Text schon gegeben war. Wir haben aber anzunehmen, daß mit dem Worte „Psalm" etwas anderes gemeint ist, als die Psalmen des Psalters; denn es handelt sich hier dem Zusammenhange nach um Improvisationen, welche in einem Charisma, einer besonderen Begnadigung, ihren Ursprung hatten; auch die anderen Ausdrücke („Belehrung, Offenbarung, Sprache, Auslegung") weisen darauf hin.

Während die soeben angeführte Stelle von den gemeinsamen Zusammenkünften, vom wirklichen Gemeindegottesdienst handelt, beziehen sich die beiden anderen auch auf private Zusammenkünfte, welche zum Zwecke der gemeinsamen Erbauung abgehalten wurden. Im Briefe an die Epheser (cap. 5, v. 19) ermahnt der Apostel die Gemeinde: „Ermuntert einander in Psalmen und in Hymnen und in geistlichen Liedern (ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς), singet und jubelt dem Herrn in euren Herzen". Dieselben drei Arten von Gesängen nennt der heilige Paulus im Colosserbriefe (cap. 3, v. 16), wo er sagt: „Das Wort Christi wohne reichlich in euch mit aller Weisheit. Lehret und ermahnet einander mit Psalmen und Hymnen und geistlichen Liedern und singet Gott mit Dankbarkeit in eurem Herzen!" Bei den Zusammenkünften der Christen sollten also „Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder" vorgetragen werden. Es ist auffallend, daß diese drei Ausdrücke in genau derselben Reihenfolge zweimal gebraucht werden. Die-

selben dürften darum keine Synonyma für Gesänge im allgemeinen sein[1]); vielmehr wird man hier vielleicht drei Gattungen von Gesängen zu unterscheiden haben. Einige Forscher[2]) haben diese drei Ausdrücke so gedeutet, daß unter „Psalmen" die Lieder des alttestamentlichen Psalmenbuches, unter „Hymnen" sonstige Lobgesänge aus dem Alten und Neuen Testamente, unter „geistlichen Liedern" frei gedichtete und vorgetragene Gesänge gemeint sein sollen. Diese Deutung der erwähnten drei Ausdrücke beruht weniger auf etymologischen Gründen als auf gewissen Ansichten über die Arten der ältesten liturgischen Gesänge. Das Stundengebet kennt nämlich drei Arten von Gesängen: a) Psalmen; b) cantica, d. h. gewisse Loblieder, die dem Alten und Neuen Testamente entnommen sind, nämlich: das Siegeslied der Israeliten nach dem Durchzuge durch das Rote Meer, Ex. 15 (Cantemus Domino, gloriose enim magnificatus est); das Moseslied, Deut. 32 (Audite coeli, quae loquar); der Lobgesang der Anna, der Mutter Samuels (Exultavit cor meum in Domino); der Lobgesang des Propheten Isaias, Is. 12 (Confitebor tibi Domine, quoniam iratus es mihi); der Lobgesang der drei Jünglinge im Feuerofen, Dan. 3 (Benedicite omnia opera Domini Domino); der Gesang des Königs Ezechias, Is. 38 (Ego dixi: In dimidio dierum meorum); das Lied Habakuks, Hab. 3 (Domine, audivi auditionem tuam); aus dem Neuen Testamente das Magnificat (Luc. 1), das Benedictus (Lobgesang des Zacharias, Luc. 1) und das Nunc dimittis (Lobgesang des Simeon, Luc. 2)[3]); c) Hymnen, metrische Strophenlieder, welche von Christen gedichtet waren und allmählich in die Liturgie aufgenommen wurden.

Es ist nun zwar sicher, daß die Anfänge des Stundengebetes in die ersten drei Jahrhunderte der Kirche zurückreichen; daß aber die drei oben erwähnten Ausdrücke des Colosser- und des Epheserbriefes sich der Reihe nach genau mit den liturgischen Ausdrücken der Breviers: psalmi, cantica, hymni, decken, läßt sich nicht mit Sicherheit dartun.

Daß im ersten Jahrhundert n. Chr. freie Dichtungen der Gemeindemitglieder im öffentlichen Gottesdienste vorgetragen wurden, ergibt sich aus einem Zeugnisse des alexandrinischen Juden Philo, eines Zeitgenossen der Apostel. Von diesem Schriftsteller sind uns (durch Eusebius, hist. eccl. lib. II, c. 17) Bruchstücke eines Werkes „über das beschauliche Leben" erhalten. In diesem Werke kommt Philo auch auf die gottesdienstlichen Versammlungen der Christen[4]) zu sprechen. Es heißt an

---

[1]) Bisping hält diese drei Ausdrücke für Synonyma, die promiscue gebraucht werden; Reischl will wenigstens dem dritten Ausdruck eine andere Bedeutung zuerkennen als den beiden ersten.

[2]) Vgl. A. G. Stein, Über den christlichen Kirchengesang im apostolischen Zeitalter. Cäcilienkalender. Regensburg 1878, S. 8.

[3]) Auch das Gloria in excelsis Deo und das aus Is. 6 entnommene Trisagion („dreimal heilig") gehören in diese Kategorie von Gesängen; sie bilden aber keinen Bestandteil des Stundengebetes, sondern der Meßliturgie.

[4]) Wir setzen hier voraus, daß unter den Therapeuten des Philo Christen zu verstehen sind.

dieser Stelle: „Alsbald erhebt sich einer und singt einen Hymnus zum Lobe Gottes, den er entweder selbst jetzt gemacht hat, oder der von einem ihrer erleuchteten Vorfahren herrührt, welche ihnen viele Lieder und Gesänge in dreifüßigem Versmaße hinterlassen haben. Auch mancherlei Verse und Hymnen, welche bei den Opfern, am Altare, bei den Stationen von verschiedenen Chören gesungen werden . . . . . Nach jenem singen auch andere einzeln, indem sie die richtige Ordnung beobachten und sich eines schönen Vortrages befleißigen, während die anderen in großer Stille zuhören, außer bei gewissen Abschnitten der Hymnen, an welchen ein Schlußsatz zu singen ist. Dann fallen alle zugleich, Männer und Weiber, in den Gesang ein."

Es sei von vornherein bemerkt, daß der Wert dieses Zeugnisses über die gottesdienstlichen Gesänge im ersten Jahrhundert n. Chr. nur ein hypothetischer ist, da einerseits die Echtheit des in Frage stehenden Werkes noch immer von einigen Forschern bestritten wird, anderseits die Streitfrage, ob unter den ägyptischen Therapeuten jüdische Sektierer oder christlich gewordene jüdische Priester oder christliche Aszeten gemeint sind, noch nicht entschieden ist. Da bei den Juden der nachexilischen Zeit als legitime Opferstätte nur der Tempel galt, Philo aber von Opfern und einem Altare spricht, so neigen wir mehr der Ansicht zu, daß wir in den ägyptischen Therapeuten Christen und in der Beschreibung des Kultus der Therapeuten die lückenhafte Darstellung eines in manchen Punkten eigenartigen christlichen Gottesdienstes zu erblicken haben. In dem zitierten Abschnitte wurden verschiedene Arten von Gesängen erwähnt. Zuerst ist die Rede von einem Hymnus, den der Singende „selbst jetzt gemacht hat". Die Art von Hymnen dürfte den 1. Cor. 14, 26 genannten ψαλμοί, vielleicht auch den im Colosser- und Epheserbriefe (s. o.) erwähnten ᾠδαὶ πνευματικαί entsprechen. Ferner spricht der Verfasser von Gesängen, welche die Therapeuten von „ihren erleuchteten Vorfahren" ererbt hätten. An die Psalmen des Alten Testamentes wird hier kaum zu denken sein, weil Philo diese Psalmen, wofern er über den Text der von ihm gemeinten Gesänge überhaupt näher unterrichtet war, wohl anders bezeichnet haben würde. Auch die neutestamentlichen Cantica wird Philo nicht gemeint haben, da seine Angaben über die Kunstform der betreffenden Gesänge auf diese cantica nicht passen[1]). Wahrscheinlich werden wir an kunstmäßige Dichtungen zu denken haben, die schon in den ersten Jahrzehnten des Bestehens der Kirche entstanden waren. Unter den „mancherlei Versen und Hymnen, welche bei den Opfern, am Altare, bei den Stationen von verschiedenen Chören gesungen wurden", werden die Wechselgesänge der ältesten Liturgien zu verstehen sein. Für den öffentlichen Gottesdienst wurden schon frühzeitig geeignete Lieder gedichtet. Man wird in christlichen Kreisen gewiß das Bedürfnis gefühlt haben, Lieder zu Ehren

---

[1]) Allerdings hat man im Altertum, wohl mit Unrecht, auch in den Psalmen allerlei griechische Metren zu entdecken gesucht. Auf die Angaben Philos über das „dreifüßige Versmaß" der von ihm gemeinten Hymnen wird man daher nicht allzuviel Gewicht legen dürfen.

Christi zu verfassen, da die Psalmen und die cantica des Alten und Neuen Testamentes nur zum Teil und nur mittelbar sich auf Christus bezogen. Von solchen Lobliedern auf Christus spricht Plinius in seinem Briefe an Trajan, in welchem er die Christen gegen die wider sie gerichteten Anschuldigungen verteidigt; er sagt an einer Stelle, daß die Christen an bestimmten Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkämen und „Christo gleichwie einem Gotte" Loblieder sängen.

Die Freiheit, welche in Bezug auf den Gebrauch improvisierter oder wenigstens frei gedichteter Lieder in den ersten christlichen Gemeinden herrschte, wurde immer mehr beschränkt, und zwar in dem Maße, in welchem die liturgischen Gebete und Gesänge eine immer einheitlichere und festere Gestalt erhielten und sogenannte Liturgien geschaffen wurden. Jedenfalls floß aber, wie der Verfasser von „Choral und Liturgie"[1]) schön sagt, der Inhalt des liturgischen Gesanges schon in der apostolischen Zeit aus zwei Quellen, den heiligen Schriften des Alten und Neuen Testamentes und dem nie verstummenden Prophetenmunde der Kirche; denn auch dieser ward die Harfe gegeben, zu singen ein neues Lied.

Wir haben nun die Frage zu behandeln, welches denn das musikalische Gewand der ältesten kirchlichen Gesänge in der apostolischen Zeit war. Es kommen hier zwei Momente in Betracht. Das erste ist die Vortragsweise; wir haben zu untersuchen, in welchem Maße Priester und Gemeinde sich am Gesange beteiligten. Das zweite Moment ist die Frage nach dem Wesen und Ursprunge der ältesten liturgischen Melodien.

2. Die Vortragsweise. Im Neuen Testamente besitzen wir über die Vortragsweise der Gesänge im apostolischen Zeitalter nur einige Andeutungen. Der heilige Paulus gebraucht an der schon zitierten Stelle Eph. 5, 19 die Worte ᾄδοντες καὶ ψάλλοντες. Diese Ausdrücke beziehen sich auf die gemeinsamen Gesänge der ersten Christen; wir haben hier an wirklichen Gemeindegesang zu denken. Daß mit den Worten ᾄδειν und ψάλλειν zwei verschiedene Vortragsweisen gemeint seien, nämlich die Psalmenrezitation im Wechselgesang (ψάλλειν) und der Gesang nach „künstlich ausgebildeten Modulationen" (ᾄδειν), wie A. G. Stein in dem schon angeführten Aufsatze[2]) behauptet, ist wohl eine zu weit gehende Exegese. Sicher ist aber, daß für die Psalmodie eine andere Vortragsweise in Betracht kam, als für die anderen, nach strengeren Kunstformen verfaßten Gesänge.

Aus der schon erwähnten Stelle des angeblich philonischen Werkes „Über das beschauliche Leben" ergibt sich, daß in den daselbst gemeinten gottesdienstlichen Versammlungen Hymnen sowohl von einzelnen Mitgliedern der Gemeinde als auch von der ganzen Gemeinde gesungen wurden. Bei einigen Gesängen wurde der Schluß der einzelnen Strophen

---

[1]) Choral und Liturgie. Schaffhausen 1865, S. 6 und 20.

[2]) Cäcilienkalender 1878, S. 15.

gemeinsam gesungen, nachdem vorher ein einzelner Sänger den übrigen Teil vorgetragen hatte.

Die oben angeführte Stelle bei Plinius ist zu allgemein gehalten, als daß sich daraus über die Vortragsweise der Gesänge in den ältesten christlichen Gemeinden etwas Sicheres schließen ließe.

Nach einer Bemerkung des Eusebius zu dem oben erwähnten Zeugnisse aus dem angeblich philonischen Werke „über das beschauliche Leben" wurden die Psalmen in den ersten christlichen Jahrhunderten in der Weise vorgetragen, daß ein Vorsänger jeden einzelnen Vers zuerst allein vortrug, worauf das Volk den Vers wiederholte. Diese Art Psalmodie dürfte bis in das erste christliche Jahrhundert zurückreichen.

Aus den ältesten Liturgien, deren wesentliche Bestandteile vielleicht aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. stammen, ersehen wir, daß das Volk auf gewisse Gesänge des Priesters mit „Amen" antwortete. Auch die Wechselgesänge zwischen Priester und Volk, wie sie in der Präfation, im Paternoster, beim „Dominus vobiscum" und „Ite missa est" vorkommen, weisen darauf hin, daß das Volk nicht bloß beim Stundengebet, sondern auch beim heiligen Opfer am Gesange beteiligt war.

3. Die Melodien. Über die ältesten Melodien, nach welchen Psalmen, Hymnen und andere Gesänge vorgetragen wurden, wissen wir nichts sicheres, da uns keine Proben altkirchlicher Melodien aus dem ersten christlichen Jahrhundert erhalten sind. Es ist eine alte Streitfrage, ob diese ältesten Kirchenmelodien auf griechischer oder hebräischer Grundlage sich entwickelt haben. Für die Lösung dieser Fragen kommen apriorische und aposteriorische Momente in Betracht.

Von vornherein kann man zunächst annehmen, daß die liturgischen Melodien einerseits beeinflußt waren von der traditionellen Art, gewisse Gattungen von Gesängen, z. B. die alttestamentlichen Psalmen, vorzutragen, anderseits auch von den allgemeinen musikalischen Prinzipien, welche in denjenigen Gegenden vorherrschend waren, in welchen die ersten Christengemeinden entstanden.

Das erstere Moment, die traditionelle Art, gewisse längst bekannte Gesänge vorzutragen, kommt hauptsächlich für die Psalmen in Betracht. Der Psalter war das religiöse Liederbuch der nachexilischen Gemeinde. Wie schon in dem Abschnitte über die Musik der Hebräer gezeigt worden ist, gab es für gewisse Psalmen auch bestimmte Melodien; die Technik des Vortrages vererbte sich in den Familien der levitischen Tempelsänger. Aber Psalmen wurden nicht nur im Tempel von den Leviten, sondern auch von den übrigen Israeliten außerhalb des Tempels gesungen. Diese Art des Psalmengesanges, wie sie bei privaten Andachtsübungen im Gebrauch waren, dürfte auf die christliche Psalmodie besonders dort einen Einfluß ausgeübt haben, wo die Gemeinden sich vornehmlich aus Judenchristen zusammensetzten. Ob nun diese Psalmenmelodien vorwiegend diatonisch-enharmonischen oder chromatischen Charakter gehabt haben, wird sich kaum sicher entscheiden lassen, da wir über die Psalmenmelodien des Tempels so gut wie nichts wissen.

Jakob[1]) meint, daß die Tonfolge der höchst einfachen und ernsten, nach Clemens von Alexandrien (Strom. VI, 11) der dorischen Gesangsweise vergleichbaren Melodien größtenteils diatonisch-enharmonischer Natur gewesen sei. P. Wagner bezweifelt hingegen den diatonischen Charakter der ältesten Psalmodie. Nach seiner Ansicht[2]) waren in der Profanmusik die Instrumentalsätze der Hebräer ebenso wie die der anderen vorderasiatischen Völker, zu denen dieselben in Beziehung standen, vorwiegend chromatisch. Der Verfasser schließt daraus, daß auch der Vokalmusik der Hebräer, die Psalmodie mit eingeschlossen, die kleinen Intervalle der Halbtöne eigentümlich oder wenigstens nicht fremd waren. Eine Bestätigung dieser Tatsache findet er darin, daß die Lehrer der Kirche gegen die Chromatik besonders eiferten[3]). Es müßte dann doch aber, wenn dieser Beweis zwingend sein soll, erst erwiesen sein, daß die von den Lehrern der Kirche bekämpfte Chromatik aus der hebräischen Psalmodie in die kirchliche Musik eingedrungen war.

In welchem Umfange überhaupt die hebräische Tempelmusik für den ältesten christlichen Psalmengesang in Betracht kommt, kann zweifelhaft sein. Die Kunstmusik der Leviten beruhte auf ererbten Traditionen und setzte eine gewisse technische Schulung voraus. Wenn die Psalmen aber bei den Christen von der ganzen Gemeinde gesungen wurden, wird sich der Gesang von einem einfachen Rezitieren nicht viel entfernt haben. Mit Recht bemerkt die Paléographie musicale (I, 104), daß zwischen dem Gesange der Sprache, die sich aus unbestimmten Intervallen zusammensetzt, und den diatonischen Melodien es wohl eine Zeitlang eine halboratorische, halb diatonische Psalmodie gegeben habe, die nach und nach von den Modulationen der Rede zur Strenge und Bestimmtheit der musikalischen Töne sich entwickelte.

Gegenüber der Auffassung, daß die hebräische Psalmodie die Grundlage alles christlichen Gesanges gebildet und diesem „für die folgenden Jahrhunderte einen spezifischen Charakter aufgeprägt habe“[4]), wird von anderen die Ansicht geltend gemacht, daß die Kirche neben den geheiligten Traditionen des auserwählten Volkes auch die Musik der Griechen, die Theorie ihrer Tonarten, ihr diatonisches Klanggeschlecht, ihr Gesetz des reicheren Melodienbaues, ihre Metrik und Rhythmik in ihren Dienst genommen habe. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß in denjenigen Gemeinden, in welchen das griechische Element vorherrschte, der Einfluß der griechischen Bildung sich auch auf dem Gebiete der liturgischen Musik geltend machen mußte. In der apostolischen Zeit war die Durchführung einer einheitlichen liturgischen

---

[1]) Die Kunst im Dienste der Kirche, 3. Aufl., 1880, S. 379.

[2]) Einführung in die gregorianischen Melodien, 1895, S. 12.

[3]) Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. Freiburg i. d. Schw., 1901, S. 16.

[4]) Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, S. 381. Diese Auffassung teilt auch Gerhard Gietmann, wenn er sagt: „Den Kern des Kirchengesanges bildete von jeher die Psalmodie, und mit ihr hängen in erster Linie zusammen die Meßgesänge, Introitus, Graduale usw.“ Musikästhetik. Freiburg i. Br. 1900, S. 130.

Musik selbst hinsichtlich der elementaren Bestandteile der Liturgie weder geplant noch möglich. In Griechenland und den westlich davon gelegenen Ländern dürfte wenigstens in denjenigen Fällen, in welchen es sich um die Schaffung von Melodien für neu eingeführte Texte bezw. Lobgesänge handelte, die griechisch-römische Musik die Grundlage gebildet haben. Nach der Ansicht Möhlers[1]) ist überhaupt der altchrist liche lateinische Kirchengesang ein Zweig der griechischen und griechisch-römischen Musik. „Wie die römisch-christliche Kirche mit ihren Rechtsanschauungen, ihrer territorialen Einteilung sich in das damalige römische Reich hinein- oder aus demselben herauswuchs, so geschah es nicht anders mit dem kirchlichen Gesang; man respektierte damals, wo die Kirche an Stelle der heidnischen Religion zu treten begann, jahrhundertelange Traditionen heidnischer Melodien, an denen das Volk hing, die es sich nicht nehmen ließ . . . . Man füllte gleichsam die heidnische Form mit kirchlichem Inhalte, und dies war nicht nur der glücklichste, sondern zugleich der natürlichste und einfachste Weg, um auch mittels der Musik die alten Völker der neuen Religion zuzuführen."

Die in den obigen Ausführungen dargelegten Gründe, welche entweder die hebräische oder die griechische Musik als Grundlage der altchristlichen erweisen sollen, sind hauptsächlich apriorische; sie stützen sich auf die Entwicklung der ältesten Kirche und die Zusammensetzung der ersten Christengemeinden. Diese Momente können aber ebenso gut zu Gunsten des hebräischen wie des griechischen Ursprungs der altchristlichen Musik verwendet werden. Die Wahrheit wird in der Mitte liegen; man wird anzunehmen haben, daß auf die christliche Psalmodie, wenigstens in den vorwiegend judenchristlichen Gemeinden, die hebräische Musik, sonst aber, vor allem in den von der griechischen Kultur abhängigen Ländern, die griechische einen Einfluß ausgeübt haben wird. Auch wird man zugeben müssen, daß, wie die griechische Kultur im allgemeinen zur Zeit Christi in Palästina einen großen Einfluß erlangt hatte, so auch die hebräische Musik im besonderen von griechischem Einfluß nicht unberührt geblieben ist.

Ebensowenig wie die apriorischen Momente haben die aposteriorischen zu einer Einigung in dieser Frage geführt. Man hat nämlich die uns bekannten ältesten kirchlichen Melodien untersucht, um den Grad ihrer Verwandtschaft mit der altgriechischen bezw. hebräischen Musik festzustellen. Der gelehrte Musikforscher Gevaert geht in seiner „Mélopée" von der griechisch-römischen Musik aus und sucht die Tonarten, welche die weltliche Kitharödie in den älteren christlichen Jahrhunderten anwendete[2]), in dem Hymnen- und Antiphonenschatze der Kirche wiederzufinden. Er betont die wesentliche, in der musikalischen Struktur sich zeigende Verschiedenheit der aus dem vierten und fünften

[1]) Die griechische, griechisch-römische und altchristlich-lateinische Musik. 1898, S. 84.

[2]) Es sind dies die E-, G-, F- und A-Tonart, während die Tonarten mit D oder C oder H als Tonica nicht anerkannt werden.

Jahrhundert stammenden und dem griechischen Musiksystem angehörenden Antiphonen und Hymnen einerseits und der melismatischen, von den griechisch-syrischen Päpsten nach Italien eingeführten Responsorien und Meßgesänge anderseits.

Gegen Gevaert ist Ant. Dechevrens in seinen Études musicales (I, 422 ff.) aufgetreten. Derselbe leitet alle altchristliche Musik aus den jüdischen Tempelgesängen her und zeigt, daß der Herleitung der kirchlichen Musik aus der altgriechischen sowohl rücksichtlich des Tonsystems wie des allgemeinen Gepräges fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstehen. Der Musikästhetiker Gietmann kommt zu dem Resultate, daß die Vergleichung der ältesten liturgischen Melodien mit den Musiksystemen des Altertums zu keinem Resultate führen kann, da wir doch die kirchlichen Melodien nicht bis in die ersten drei Jahrhunderte n. Chr. zurückzuführen vermögen; es sei daher besser, auf die apriorischen Momente das meiste Gewicht zu legen; letztere sprächen aber eher für die Herkunft der ältesten Kirchenmelodien aus der jüdischen Tempelmusik[1]). Wir haben schon oben die Gründe dargelegt, aus denen wir in der Entscheidung dieser Frage einen Mittelweg einschlagen zu müssen glauben.

---

[1]) Gietmann sagt: „Da wir nun einmal über den ältesten Kirchengesang nichts Genaueres wissen und uns durch Wahrscheinlichkeitsgründe leiten lassen müssen, so ist immerhin die Ansicht von der Herkunft des Kirchengesanges aus der jüdischen Tempelmusik noch am besten begründet. Die Apostel und die ersten Christen nahmen eine Zeitlang noch am jüdischen Gottesdienste teil, wie das Neue Testament wiederholt berichtet. Wenn aber ferner die orientalische Überlieferung als an der Organisation des Kirchengesanges besonders beteiligt Syrien und näher die Stadt Antiochien nennt, so wissen wir aus der Apostelgeschichte, daß Antiochien nächst Jerusalem die erste bedeutende Heimstätte der Gläubigen wurde, und daß die dortige Gemeinde von Juden gegründet war und doch vorzugsweise aus Heidenchristen sich zusammensetzte. Man kann sich leicht denken, wie in einer solchen Gemeinde der liturgische Gesang sich gestaltete: die Heiden brachten nichts mit, was ihnen hätte dienen können, die Juden dagegen konnten ohne weiteres die gewohnten religiösen Gesänge in die Kirche mit herübernehmen. Nichts ergibt sich also einfacher, als daß aus dem Grundstocke der Melodien, wie sie in den Synagogen gebräuchlich waren, die liturgischen Gesänge der Kirche, wie rücksichtlich der Texte so auch rücksichtlich der Melodien, rascher oder langsamer, je nach den Umständen sich herausbildeten. Soll der Kirchengesang durchaus anfangs syllabischer Natur gewesen sein, ohne daß auch nur ein Alleluja mit melismatischer Verzierung im Gebrauche war, so mag man fortfahren, dies ohne eigentliche Begründung zu behaupten; aber dann steht wenigstens der Annahme nichts im Wege, daß sich die melismatischen Gesänge aus den syllabischen Melodien der Synagoge und des Tempels entwickelten. Man könnte nun allerdings noch vermuten, daß die jüdische Musik zur Zeit, als das Christentum in die Welt trat, schon hellenisiert war. Das läßt sich hören; aber Beweise gibt es auch dafür nicht, und immer scheint der so verschiedene Charakter der christlichen Musik eher für das Gegenteil zu sprechen.“ Musikästhetik, S. 131.

14. Die ältesten Meßliturgien und die Anfänge des Stundengebetes.

1. Die Hauptform der äußeren Gottesverehrung in den ältesten Christengemeinden. Die äußere Gottesverehrung vollzieht sich im wesentlichen in Opfer und Gebet. Ihren öffentlichen Ausdruck fanden diese beiden Momente der Gottesverehrung in der gemeinsamen Feier des heiligen Meßopfers und im Stundengebet der Gemeinde. Die Geschichte des kirchlichen Gesanges im christlichen Altertum ist untrennbar von der Entwicklung der Meßliturgie und des Stundengebetes. Es sollen daher zunächst einige Bemerkungen über die Entstehung der ältesten Meßliturgien und über die Anfänge des Stundengebetes vorausgeschickt werden.

2. Die Entstehung und Entwicklung der ältesten Meßliturgien. Die Zeit vom 2. bis 5. Jahrhundert n. Chr. ist die Periode, in welcher die die elementaren Bestandteile des Meßopfers enthaltende apostolische Meßfeier ihre weitere Ausgestaltung durch Gebete, Gesänge und Lesungen erhielt. Die apostolische Liturgie enthielt folgende Teile: a) die Vorlesung der heiligen Schriften nebst der daran sich anschließenden Homilie; b) das gemeinschaftliche Gebet für die Lebenden und die Verstorbenen; c) den heiligen Kuß; d) die Darbringung der Opfergaben; e) das Dankgebet mit der Konsekration; f) die Kommunion.

Wenn das Dankgebet ursprünglich mit dem großen Hallel der jüdischen Passahfeier identisch war und aus diesem durch Umformung der wesentlichen Momente in christlichem Sinne sich allmählich zu der heutigen Präfation und dem Kanon entwickelte, so bildete dieses Dankgebet den gesanglichen Kern der liturgischen Feier. Es wurde vom Priester vorgetragen, worauf die Anwesenden dasselbe mit Amen schlossen[1]).

Aus diesen Hauptbestandteilen der apostolischen Liturgie sind in organischer Entwicklung die verschiedenen alten Liturgien entstanden. Letztere teilen sich in zwei Hauptgattungen: die morgenländischen und die abendländischen. Zu den ersteren gehören: a) die Liturgie des heiligen Jacobus, auch die von Jerusalem genannt; b) die Liturgie von Antiochien; c) die des heiligen Marcus oder die alexandrinische; d) die chaldäische, welche auf die Apostelschüler Addaeus und Mari zurückgeführt wurde. Aus der Liturgie von Jerusalem entstanden die verschiedenen byzantinischen (griechischen) Liturgien, aus der des heiligen Marcus die koptische, aus der chaldäischen die syrische, maronitische, armenische und häretisch-nestorianische. Die abendländischen Liturgien sind: a) die römische, b) die ambrosianische oder mailändische, c) die gotisch-spanische, welche später die mozarabische genannt wurde, d) die gallikanische. Die römische Liturgie wurde, nachdem sie zunächst von Papst Damasus, später von Gregor d. Gr. reformiert worden war, im Abendlande schließlich allgemein eingeführt.

---

[1]) Vgl. Probst, Verwaltung des hohenpriesterlichen Amtes, S. 131.

Die Beschreibung der einzelnen Liturgien, insbesondere die Hervorhebung ihrer Unterschiede gehört nicht in den Rahmen dieses Werkes. Erwähnt sei nur, daß die Liturgien immer reicher an gesanglichen Bestandteilen wurden. Diejenigen Teile des Meßopfers, welche der Priester zu singen oder zu sprechen hatte, waren in dem sog. *Sacramentarium* vereinigt. Das *Antiphonarium* enthielt die vom Chor vorzutragenden Gesänge zum Introitus, nach der Epistel, zur Opferung und zur Kommunion. Im *Lektionarium* waren die Lesestücke aus dem Alten Testamente, der Apostelgeschichte, den Briefen der Apostel und der geheimen Offenbarung des heiligen Johannes, im *Evangeliarium* die Abschnitte aus den Evangelien enthalten. Später wurden alle zur Meßliturgie gehörigen Lesungen, Gebete und Gesänge im *Missale plenarium* (später einfach Missale genannt) vereinigt. Nachdem die sog. Privatmessen üblich geworden waren, wurden in diesen Messen die sonst vom Chore vorgetragenen Stücke vom Priester still rezitiert.

3. *Die Entstehung des Stundengebetes.* Eine durch Tradition geregelte Psalmodie gab es schon im Tempel zu Jerusalem; wir wissen, daß an den einzelnen Tagen der Woche bestimmte Psalmen vorgetragen wurden. Außerdem verpflichtete das jüdische Gesetz in seiner nachbiblischen Entwicklung jeden Israeliten zu täglich mehrmaligen privaten Gebetsübungen, für welche die Texte genau vorgeschrieben waren; und dieses Privatgebet stand in gewissem Zusammenhange mit dem beim nachexilischen Tempelgottesdienste dargebrachten Opfer (dem Morgenopfer, dem Speiseopfer (Mincha) und dem Abendopfer).

Die ersten Christen waren, der Mahnung des Herrn und der Apostel eingedenk, eifrig im Gebete. Schon in der apostolischen Zeit gab es auch bestimmte Vorschriften für die Ordnung des Gebetes. Man beruft sich dafür gewöhnlich auf 1. Tim. 2, 1—2[1]), auf Clemens Romanus[2]), auf die Bemerkung des jüngeren Plinius[3]) über die zweimaligen Zusammenkünfte der Christen am Sonntage. Den Inhalt dieser zweimaligen Andachtsübungen bildeten Psalmengesänge, Lesungen aus der Heiligen Schrift, Gebete, sowie auch improvisierte Vorträge und Gesänge. In den Zeiten der Verfolgungen, besonders seit unter Trajan alle Vereine verboten waren, sahen sich die Christen genötigt, nachts zusammenzukommen und den Abendgottesdienst mit der religiösen Feier am Morgen zu verbinden. So entstanden die *Vigilien*, d. h. nächtliche Andachtsübungen, welche der am frühen Morgen abgehaltenen eucharistischen Feier

---

[1]) „So ermahne ich nun, daß man vor allen Dingen zuerst tue Bitte, Gebet, Fürbitte und Danksagung für alle Menschen, für die Könige und für alle Obrigkeit, auf daß wir ein ruhiges und stilles Leben führen mögen in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.“

[2]) Dieser Apostelschüler spricht von bestimmten Zeiten und Stunden der gottesdienstlichen Feier (κατὰ καιροὺς τεταγμένους, ὡρισμένοις καιροῖς καὶ ὥραις). Epist. I ad Corinth. cap. 40, 42.

[3]) Epist. 10, cap. 97: Ante lucem convenire hymnumque Christo quasi Deo canere . . ., quibus peractis moram discedendi . . . rursusque coenandi. Vgl. Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 38, Anm. 3.

vorausgingen. Zunächst gab es, da diese Feier Sonntags und an den Hauptfesten des Herrn abgehalten wurde, nur Vigilien vor diesen Tagen. Sie begannen in der zweiten Hälfte der Nacht, vor dem Sonnenaufgange. Nur vor Ostern pflegte man die ganze Nacht im Gebete zuzubringen. Es entwickelte sich aber auch der Gebrauch, den Beginn der Nacht im Gebete zuzubringen. Diese Gebetsstunde wurde lucernarium oder hora incensi (d. i. die Stunde des abendlichen Rauchopfers im Tempel) genannt. P. Wagner erblickt hierin das Urbild der Vesper, die demnach zuerst ein Nachtoffizium war, bis sie der heilige Benedikt zu einem Tagesoffizium machte. Das den Vespern in der zweiten Nachthälfte folgende Nachtoffizium wurde später in zwei Teile zerlegt, welche der heutigen Matutin und den Laudes entsprechen. Diese dreiteilige Vigilfeier bildet den Grundstock unseres heutigen Offiziums.

Einen Einfluß auf die Entwicklung des Offiziums erlangten seit dem 4. Jahrhundert die im Orient entstandenen Vereinigungen von Asketen. Diese hielten die nächtlichen Gebetsversammlungen nicht nur vor Sonn- und Festtagen, sondern täglich ab. Sie führten ferner den Gebrauch ein, auch in der dritten, sechsten und neunten Stunde des Tages sich zum Gebete zu vereinigen. Die Übung, in jeder Nacht die üblichen Stundengebete zu verrichten, wurde im Orient bald allgemein nachgeahmt, zunächst im Privatgebete der Christen, dann aber auch im öffentlichen Gottesdienste. Die Einführung der Terz, Sext und Non in den allgemeinen kirchlichen Gottesdienst fand erst etwas später statt. Zu den drei genannten Horen kam im Anfange des 5. Jahrhunderts noch die Prim.

Im Abendlande finden wir um die Mitte des 4. Jahrhunderts die dreiteilige Vigilfeier (Vesper, Matutin, Laudes) vor[1]. Ambrosius führte zunächst in Mailand die täglichen Vigilien und zwar mit antiphonischem Psalmengesange und Hymnen ein. Diese Übung breitete sich im Occident bald aus. Die Tageshoren, und zwar zunächst die Terz, Sext und Non, wurden zuerst in Privatandachten gebetet, bis sie, wahrscheinlich seit dem 5. Jahrhundert, auch in den öffentlichen Gottesdienst Eingang fanden.

Eine große Bedeutung für die weitere Entwicklung des Offiziums im Abendlande erlangte die liturgische Praxis des Benediktinerordens. Die im Jahre 530 (oder 529) verfaßte Regel des heiligen Benedikt enthielt eine vollständige Offiziumsordnung, die älteste, welche wir überhaupt heute besitzen[2]. Die in dieser Ordnung enthaltenen Vorschriften

---

[1]) Nach dem Zeugnis des Hilarius (comment. in ps. 64, 9; Migne, series latina, IX, 420).

[2]) Siehe den Inhalt dieser Offiziumsordnung bei Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 172 ff. — Nach ziemlich allgemeiner Ansicht hat der heilige Benedikt in den Laudes das Benedictus und in den Vespern das Magnifikat eingeführt und die kleinen Horen durch Deus in adiutorium, Hymnus, drei Psalmen, Kapitel mit Versikel bezw. Responsorium und Oration ausgestaltet. Auch scheint das Kompletorium eine Schöpfung des großen Ordensstifters zu sein; wenigstens ist diese Hore vor Benedikt im Abendlande nicht nachweislich. Die Offiziumsordnung Benedikts ist die Grundlage des sog. monastischen Offiziums, d. h. des für die Ordensleute vorgeschriebenen Stundengebetes.

galten zunächst nur für die Mönche des Benediktinerordens. In den um die Mitte des 6. Jahrhunderts in der Nähe Roms gegründeten Benediktinerklöstern wurden sämtliche im heutigen Brevier enthaltenen Horen (Matutin, Laudes, Prim, Terz, Sext, Non, Vespern und Kompletorium) regelmäßig gebetet.

Die Stürme der Kriegszeiten, welche in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts über Italien dahinbrausten, hatten zur Folge, daß sich Benediktinermönche nach Rom flüchteten. Daselbst konnten sie zunächst eine Niederlassung in der Nähe des Laterans begründen; später wurden sie aber auch zur Abhaltung des Offiziums an andern Kirchen Roms berufen. Seit jener Zeit bis heute haben die Benediktiner sich um die Ausbreitung der römischen Liturgie und um die Pflege des Offiziumgesanges große Verdienste erworben.

Hatte schon der heilige Benedikt bei der Abfassung der für seinen Orden bestimmten Offiziumsordnung sich in den meisten Stücken an den Ritus der römischen Kirche angeschlossen, so wurde infolge der Abhaltung des Stundengebetes in den Kirchen Roms durch die Benediktiner eine wechselseitige Beeinflussung des zu Rom seit alten Zeiten bestehenden, vom Papste Damasus reformierten Offiziums einerseits und des monastischen Offiziums der Benediktiner anderseits herbeigeführt.

Während für die Mönche eines Ordens das Stundengebet durch die betreffende Ordensregel bezw. die Offiziumsordnung einheitlich geregelt war, bestand außerhalb der Klöster, in den sog. Säkularkirchen, keine Einheit bezüglich des Kursus[1]).

Um die Einheit und Gleichmäßigkeit im Kursus in den Weltkirchen der verschiedenen Provinzen zu erreichen, wurden von Metropolitanbischöfen und Provinzialsynoden entsprechende Bestimmungen erlassen. Von Interesse sind einzelne canones des vierten Konzils von Toledo (633). Der zweite Kanon regelt einheitlich die Ordnung im Gebet und im Psallieren. Der 13. Kanon erklärt es für unrecht, bloß biblische Stücke und biblische Gesänge im Gottesdienst zu verwenden und alle nicht kanonischen Hymnen auf Christus, die Apostel und Märtyrer zu verwerfen; namentlich sollen die Hymnen des heiligen Hilarius von Poitiers und des heiligen Ambrosius gesungen werden; der 16. Kanon bestimmt, daß die Responsorien im Offizium mit Gloria vorgetragen werden; nur wenn der Inhalt ein trauriger ist, soll zum Schluß der Anfang wiederholt werden.

Um die Aufstellung bestimmter Regeln für die Verteilung der Psalmen, Antiphonen, Lektionen, Responsorien und der anderen zum Offizium gehörigen Stücke soll nach dem Zeugnisse des Gennadius der Priester Musaeus von Marseille sich besonders verdient gemacht haben.

Für die Folgezeit wurden zwei Offiziumsordnungen bestimmend: die des heiligen Benedikt, welche die Grundlage des monastischen Offiziums wurde, und die in den Basiliken Roms vom Säkularklerus gebrauchte.

---

[1]) Unter cursus verstand man die Ordnung der Gebete, Lesungen und Gesänge, welche für das Stundengebet des ganzen Jahres vorgeschrieben waren.

Im Frankenreiche entstand aus der Vermischung des altgallikanischen und des römischen (gregorianischen) Kursus ein eigenes Offizium, welches schließlich auch auf die Entwicklung des römischen einen Einfluß ausübte, so zwar, daß im 11. Jahrhundert das römische Offizium mit dem römisch-fränkischen identisch war[1]).

Eine Vereinfachung erfuhr das römische Offizium im 12. Jahrhundert durch die päpstliche Kapelle. Dieses officium curiae Romanae oder capellae papalis wurde, besonders nachdem der rasch aufblühende Franziskanerorden dasselbe angenommen hatte, die Grundlage für die weitere Entwicklung des Stundengebetes bis in die neueste Zeit.

Das monastische Offizium, das bekanntlich noch heute neben dem römischen besteht und sich fast nur durch die Zahl der Lesungen, Responsorien, Antiphonen und Psalmen unterscheidet, besitzt dieselbe gesangliche Ausstattung wie dieses.

War das officium divinum ursprünglich bestimmt, gemeinschaftlich in choro gesungen zu werden, worauf die ganze Anlage hinweist, so hat die Kirche später mit dem Wachsen der Aufgaben des Weltklerus das stille Abbeten der anfänglich gesungenen Partien des Offiziums für denselben sanktioniert.

In dem Maße, in welchem das Kirchenjahr durch die Einführung neuer Feste reicher ausgestaltet wurde, mußten natürlich auch zu den alten Offiziumsgesängen neue geschaffen werden. Bis zum 10. Jahrhundert begnügte man sich hierbei mit der Verwendung des fast unveränderten bisherigen Melodienmaterials. Vom 10. Jahrhundert an brach sich eine neue Richtung Bahn. Man verdrängte oder veränderte zwar nicht die alten Offiziumsgesänge, aber man war bestrebt, für die neuen Texte auch neue Melodien zu erfinden. Insbesondere waren die einzelnen Kirchen bestrebt, für ihre Lokaloffizien eigene und schöne Gesänge zu erhalten, wobei man sich nicht mehr mit der Einfachheit der früheren Melodien begnügte. Wegen der Eigenart dieser neuen Offizien ist man berechtigt, etwa vom 10. Jahrhundert ab eine neue Epoche in der Offiziumskomposition zu datieren. Doch war die Entwicklung in der neuen Epoche immerhin eine organische, bei welcher die Hauptprinzipien des alten Offiziumsgesanges erhalten blieben.

15. Allgemeine Charakteristik des liturgischen Gesanges vom 2. Jahrhundert bis in die ersten Jahrhunderte des Mittelalters.

1. Allgemeine Bezeichnungen des liturgischen Gesanges. Seitdem es einen musikalischen Vortrag der vorgeschriebenen liturgischen Texte gibt, hat auch die Kirche sich bemüht, die Melodien dieser Gesänge ebenso zu bestimmen, wie sie die Texte fixiert hat. Sie hat die Entstehung dieser Melodien nicht dem Zufall oder der Willkür überlassen, sondern auf die Gestaltung, und zwar die einheitliche Form

[1]) P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters, 1901, S. 133.

derselben in dem Maße eingewirkt, in welchem die prinzipielle Zentralisation der Kirchengewalt auch praktisch durchführbar wurde. Die liturgischen Melodien können also mit Recht als „das musikalische Kunstprodukt der Kirche“[1]) bezeichnet werden.

Vor dem 12. Jahrhundert pflegte man für den liturgischen Gesang allgemeine Bezeichnungen, wie musica, cantilena, cantus ecclesiasticus, zu verwenden. Allmählich ist der Name „Choral“ oder „Choralgesang“ zur stehenden Bezeichnung für die musikalisch fixierten liturgischen Gesänge geworden. Unter Chor (lat. chorus) verstand man zunächst die Gesamtheit der Sänger, welche die liturgischen Texte vortrugen. Dieser Name übertrug sich dann auch auf denjenigen Platz im Gotteshause, der für die Sänger bestimmt war. Derselbe befand sich gewöhnlich vor dem Hauptaltar, wie es noch heute in Kloster-, Kollegiat- und Domkirchen der Fall ist. Der liturgische Gesang des amtlich bestellten Sängerchors erhielt den Namen cantus choralis, Choral oder Choralgesang. Im weiteren Sinne verstand man unter Choralgesang auch den musikalischen Vortrag derjenigen Texte, welche nicht vom Sängerchore, sondern von einzelnen in dem betreffenden Gottesdienste beschäftigten Personen gesungen wurden[2]).

Der Name „Choral“ erhielt später noch den Zusatz „gregorianisch“. Mit den Namen „gregorianischer Choral“, „gregorianische Melodie“ bezeichnet man zunächst diejenigen einstimmigen liturgischen Gesänge, die, aus der Übung der ersten christlichen Jahrhunderte hervorwachsend, von Gregor I. bezw. der von ihm gegründeten Sängerschule (schola cantorum) jene Gestalt erhielt, die für alle weitere Entwicklung die Grundlage bildete. Wegen dieser organischen Verbindung der späteren mittelalterlichen Choralmelodien mit den von der Schule Gregors I. geschaffenen erhielten den Namen „gregorianischer Choral“ auch die späteren einstimmigen mittelalterlichen Melodien, welche, infolge der Einführung neuer Feste oder aus anderen Ursachen komponiert, wegen ihres eigenartigen Charakters den älteren gregorianischen Melodien zugesellt und in allen Kirchen, welche der römischen Liturgie folgten, verbreitet und bis in die neueste Zeit gepflegt wurden[3]).

In der Folge entstanden noch andere Benennungen des gregorianischen Gesanges, welche sich auf seine Beschaffenheit oder seine Anwendung beziehen. Er wurde cantus Romanus genannt, einerseits wegen der Bedeutung der Kirche Roms für die Entwicklung und Verbreitung desselben, anderseits zum Unterschiede von den in verschiedenen Ländern, Diöcesen und Orden geduldeten sonstigen Gesangsweisen. Seitdem der heilige Stuhl eine offizielle Ausgabe der liturgischen Gesangbücher her-

---

[1]) P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 1901, S. 3.

[2]) Man vergleiche das unten über den Unterschied zwischen Solo- und Chorgesang, bez. über responsorialen und antiphonischen Gesang Gesagte.

[3]) W. Brambach, Gregorianisch-bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des gregorianischen Gesanges. Leipzig 1895. — P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, S. 1 ff.

gestellt und die darin enthaltenen Gesänge als die authentischen, d. h. von der Kirche allein anerkannten erklärt hat, ist die auch schon im Altertum gebräuchliche Bezeichnung „cantus ecclesiastici" wieder aufgenommen worden[1]).

Der schon angeführte Name cantus choralis (oder im Plural: cantus chorales) stammt aus jener Zeit, in welcher die im Chor versammelten Geistlichen entweder allein oder abwechselnd mit dem Chor der Sänger das Offizium sangen. Der heutige Ausdruck „Choral" (oder Plural: Choräle) bezeichnet jetzt aber auch die vom Volke gesungenen Kirchenlieder, welche einen ganz anderen Charakter tragen als die liturgischen Choralmelodien. Daher muß man, wenn man letztere deutlich von den Kirchenliedern unterscheiden will, den Zusatz „gregorianisch" gebrauchen.

Nachdem in die Musik, etwa seit dem 11. Jahrhundert, die Harmonie[2]) eingeführt worden war, nannte man den gregorianischen Choral auch cantus firmus. „Fest" (firmus) heißen die Choralmelodien im Gegensatz zu den übrigen kontrapunktierenden Stimmen, welche die meist im Tenor liegende gregorianische Melodie umspielen, wie es heute mit den Melodien bei den Figurationen des deutschen Chorals vielfach geschieht.

Cantus planus (franz. plain-chant, engl. plain-song), d. i. ebenmäßiger Gesang, wurde der gregorianische Choral im Gegensatz zu dem mehrstimmigen cantus figuratus, zur musica mensurata genannt, wenn die gregorianischen Gesänge bei mehrstimmiger (polyphoner) Bearbeitung in lauter gleichlangen Noten (Breven oder Semibreven) im Tenor verzeichnet und gesungen wurden[3]).

2. Tonfolge. Die Melodien des gregorianischen Chorals sind auf diatonischer Grundlage aufgebaut, also achromatisch. Diesen Charakter hat der gregorianische Choral behalten in allen Phasen seiner Entwicklung. „In diesem Festhalten der Diatonik", sagt Thalhofer, „liegt ein Haupterklärungsgrund, warum der gregorianische Choral so voll Ruhe und heiligen Friedens ist, warum seine Melodien ein weihevoller Ernst und eine erhabene Ruhe durchzieht, und warum auch die stärksten Affekte, welche in ihm zum Ausdruck kommen, stets einen übernatürlich erhebenden, heiligenden Eindruck machen, niemals aber die Sinnlichkeit reizen"[4]).

In der Entwicklung der Melismatik werden wir eine Stufenfolge anzunehmen haben. Bei der Psalmodie dürfte die einfache Re-

---

[1]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1896, Pustet, Regensburg, S. 84.

[2]) Harmonie nennt man das gleichzeitige Zusammenklingen von Tönen, während Melodie die nach musiktheoretischen oder ästhetischen Gesetzen geordnete Aufeinanderfolge von Tönen ist. Die moderne Melodie bildet sich im allgemeinen auf der Grundlage der Harmonie, die Choralmelodien ruhen hingegen auf den diatonischen Tonleitern.

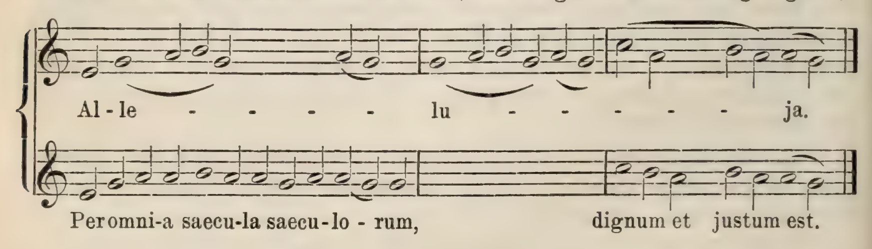
[3]) Haberl, Magister choralis, S. 2.

[4]) Liturgik, I. Bd. 1883, S. 547.

zitierung der Texte den Ausgangspunkt gebildet haben. Bei den melismatisch behandelten Stücken wird man zunächst an die vorhandenen einfachsten Formen angeknüpft haben; auf dieser gegebenen Grundlage werden alsdann die Sängerschulen oder einzelne begabte Künstler die weitere Entwicklung gefördert und den Reichtum musikalischer Formen entfaltet haben.

Das Wesen der ältesten rezitierenden Vortragsweise erkennen wir in der Psalmodie wieder. Bei dieser wird der größte Teil (das sog. corpus) des Psalmverses oder des Versteiles auf einem oder mehreren Tönen rezitiert, am Anfange dagegen und am Ende des Ganzen oder des Teiles tritt eine melodische Floskel ein, welche die Aufgabe hat, zu jenem Rezitationston hinzuleiten oder von ihm aus einen Abschluß zu machen. Dieser psalmodische Bau ist auch in vielen sog. neumatischen melismatischen Melodien zu erkennen. Über die Frage, inwieweit der älteste Choralgesang mit der Psalmodie der Juden oder der ersten Christen Kleinasiens, Afrikas oder Europas zusammenhängt, ist schon oben (S. 64—66) gehandelt worden.

Neben dem mehr rezitierenden Gesange gab es schon frühzeitig frei komponierte Melodien. Nach P. Wagner[1]) fußten dieselben auf der Grundlage der in den breiten Schichten des Volkes, besonders in Italien üblichen Melodik, welche der Psalmodie verwandt und fähig war, mit derselben eine organische Verbindung einzugehen. Die Beeinflussung durch griechisch-byzantinische und kleinasiatisch-syrische Musikelemente ist, wie noch unten dargelegt werden wird, sicher. Durch die an den bedeutenderen Kirchen gegründeten Gesangsschulen wurde eine kunstmäßige Weiterbildung des liturgischen Gesanges erstrebt. Auch werden begabte und für die Liturgie begeisterte Künstler des 4., 5. und 6. Jahrhunderts ihr musikalisches Können in den Dienst der Kirche gestellt haben. Jedenfalls knüpfte aber diese künstlerische Tätigkeit an die vorhandenen einfacheren Formen an. So dürfte z. B. das wohl älteste Alleluja des Karsamstags eine Zusammenziehung von Teilen der sicher sehr alten Präfationsmelodie sein, wie folgende Darstellung ergibt[2]).



---

[1]) P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, 1895, S. 15.

[2]) Böckeler, Gregoriusbuch, S. 34. — Über den Reichtum der gregorianischen Melodien sagt Pothier (Der gregorianische Choral, 1881, S. 252 ff.): „Es ist bewundernswert, mit welcher Kunst die einzelnen Bestandteile einer gregorianischen Komposition unter sich verbunden und gegeneinander abgewogen sind, wie jede Melodiengattung ihre eigene Physiognomie hat, die

Von diesem einfachen Alleluja bis zu den weit ausgesponnenen Allelujamelodien des gregorianischen Chorals ist gewiß kein allzuweiter Weg.

Der gregorianische Gesang war entweder einfach syllabisch, wobei auf jede Silbe ein Ton kam, oder er vereinigte, wie obiges Beispiel zeigt, mehrere Töne, auch ganze Tongruppen auf einer Silbe.

Indem der Choralgesang das griechische Tonsystem übernahm und in acht verschiedenen Tonarten, von welchen jede ihren besonderen Charakter und ihre eigentümliche Ausdrucksfähigkeit besitzt, seine Weisen formte, konnte er einen außerordentlichen Reichtum von musikalischen Farben entwickeln, so daß er unter allen Arten von Gesangsmusik am meisten befähigt erscheint, dem unendlich reichen Gefühlsleben der Kirche als zureichendes Organ zu dienen.

3. Die Stellung des Morgenlandes zum Abendlande bezüglich des liturgischen Gesanges. Das Verhältnis des Orients zum Occident auf kirchenmusikalischem Gebiete läßt sich kurz dahin kennzeichnen, daß das Abendland in der ältesten Zeit vom Morgenlande stark beeinflußt wurde, daß ersteres aber immer mehr seine eigenen musikalischen Formen ausprägte, bis endlich seit dem großen Schisma jede Beziehung zwischen Osten und Westen auf dem Gebiete des Kirchengesanges aufhörte.

Je weiter wir in das christliche Altertum zurückgehen, desto mehr bemerken wir, was den liturgischen Gesang anlangt, die innige Verbindung zwischen Morgen- und Abendland. Das Christentum hatte zunächst seinen Weg von Osten nach Westen genommen; dem entsprechend bemerken wir auch in der ältesten Zeit auf dem Gebiete der liturgischen Musik den Einfluß des Orients auf den Occident. Dies darf uns um so weniger wundern, als in Rom selbst noch im 2. und 3. Jahrhundert, ja noch später[1]), die Liturgie nicht nur in lateinischer, sondern auch in griechischer Sprache gefeiert wurde. Die kunstmäßige Pflege des liturgischen Gesanges hat ferner im Orient früher stattgefunden als im Occident; der Wechselgesang der Psalmen und die Antiphonen verbreiteten sich vom Morgenlande aus in das Abendland.

---

dem individuellen Ausdruck der einzelnen Melodien keinen Eintrag tut und doch jede Gattung von der andern — einen Introitus von einer Communio, ein Offertorium, ein Graduale von einem Matutin-Responsorium charakteristisch unterscheidet. Trotz der Beschränkung, welche so mannigfaltige Bedingungen dem Künstler aufzulegen scheinen, ist die Melodie doch immer wie zum Texte gegossen und bildet mit ihm eine Einheit, sie folgt ihm in alle seine Bewegungen und verleiht ihm Kraft und Fülle, ohne sich selbst zu entleeren. Alles das aber geschieht ohne Prunk, ohne Prätention, ohne außerordentliche Mittel, mit den wenigen Elementen, welche die diatonische Tonleiter und der einfache und bescheidene, aber allerdings mannigfaltige und reiche Rhythmus bietet."

[1]) Belege dafür aus den ältesten römischen Zeremonialbüchern s. bei P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 1901, S. 53 f.

Von den Männern, welche im Orient für die Ausgestaltung der Liturgie und für die Pflege des Kirchengesanges tätig waren, verdienen Erwähnung: der Apostelschüler Ignatius, welcher in Antiochien die Antiphonie, d. i. die Wiederholung eines die jeweilige Auffassung des Psalms bestimmenden Verses (am Anfang und am Schlusse des Psalms) in die Liturgie aufgenommen haben soll, ferner der heilige Ephraem der Syrer, Athanasius, Basilius d. Gr. und Chrysostomus.

Im Abendlande erhielt der liturgische Gesang eine festere Gestaltung und Vervollkommnung durch die Bischöfe Hilarius, Ambrosius, Augustinus, sowie durch die Päpste Silvester I., Damasus I., Coelestin I., Leo I., Gelasius, Symmachus, Johannes I., vor allem durch Gregor I.

Der Einfluß des Orients auf den Occident hörte selbst dann nicht auf, als der lateinische Kirchengesang nach der Einführung der antiphonischen Psalmodie und Hymnodik eine bestimmtere Eigenart erlangt hatte[1]). Im 7. und 8. Jahrhundert wurden von den Päpsten griechischer Abstammung eine Anzahl aus dem Orient stammender Gesänge in die Liturgie aufgenommen, so die Prozessionsgesänge an den Festen Mariä Verkündigung, Mariä Himmelfahrt, Mariä Geburt und Mariä Lichtmeß, die von Sergius I. (687—701) eingeführt wurden, ferner die meisten Meßgesänge des aus dem Orient eingeführten Festes der Kreuzerhöhung und die Karfreitagsimproperien. Die Melodien dieser Gesänge sind zweifellos griechischen Ursprungs. Die interessanten Untersuchungen über den Einfluß griechischer Riten auf die lateinischen Liturgien gehören mehr in liturgisch-geschichtliche Werke, als in den Rahmen vorliegender Arbeit; aber die Resultate solcher Forschungen dürften auch

---

[1]) P. Wagner findet, daß die Texte der römischen Meßgesänge, welche nicht der Heiligen Schrift entnommen sind, zum größeren Teil Übersetzungen eines griechischen Originals sind. Er folgert dies aus dem Umstande, daß die Messen, zu denen sie gehören, nachweislich entweder aus dem Orient stammen, oder doch mehrfach mit griechischen Elementen durchsetzt sind. Die Melodien dieser als Übersetzungen aus dem Griechischen erkannten Texte „lassen sich", sagt Wagner, „in zwei Klassen scheiden: solche, die den musikalischen Gesetzen der anderen, dem Text nach aus der Bibel gezogenen Gesänge folgen, und solche, die ihre melodischen, besonders modalen Eigenheiten haben. Es ist zweifellos, daß die Gesänge der ersten Klasse schon in Rom bekannt waren, als der Meßgesang geordnet wurde, und die Organisation des liturgischen Gesanges, die Fixierung und Normierung der Melodien erstreckt sich auch auf sie. Sie sind mit den anderen Teilen des Meßgesangbuches zu einer organischen Einheit verschmolzen und von ihnen musikalisch nicht unterschieden. Dahin gehören die Introitus Ecce advenit von Epiphanie, In excelso throno vom darauffolgenden Sonntag, wahrscheinlich auch das Weihnachtsalleluja Dies sanctificatus, u. a. Ganz anders verhält sich die zweite Klasse von Meßgesängen, die nachweisbar erst unter den griechischen Päpsten des 7. und 8. Jahrhunderts, nach der Fixierung des römischen Kirchengesanges, in die lateinische Liturgie aufgenommen wurden . . . . . Die Melodien dieser Gesänge, wie sie die mittelalterlichen Handschriften überliefert, lassen den griechischen Charakter durchaus erkennen und machen die spätere Einfügung in die lateinische Messe evident." Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 1901, S. 52 ff.

mannigfache Aufschlüsse über die Entwicklung des Gesanges in der lateinischen Kirche bringen[1]).

Eine eigenartige Tatsache ist es, daß noch in der Karolingerzeit im Occident, speziell im Gebiete der Franken und Allemannen zahlreiche Spuren des Einflusses byzantinischer Musik sich wahrnehmen lassen. Erst das photianische Schisma und die seit dem 11. Jahrhundert dauernd gewordene Trennung von Orient und Occident hat jede weitere Annäherung des griechischen und lateinischen Kirchengesanges unmöglich gemacht. Der liturgische Gesang der Griechen erlitt in der Folge eine schwere Schädigung durch den Einfluß der türkischen Musik.

4. Vergleichung des Gesanges in der römischen, ambrosianischen, gallikanischen und mozarabischen Liturgie. Wie schon oben gesagt worden ist, entstanden im Occident vier Liturgien, die römische, ambrosianische, gallikanische und gotisch-spanische (mozarabische). Jede derselben schuf ihre eigenen Gesänge. Die Geschichte dieser Entwicklung zu verfolgen ist aber sehr schwierig, weil wir über die Entstehung der Liturgien selbst noch zu wenig unterrichtet sind. Daß eine selbständige Entstehung von verschiedenen Liturgien möglich war, erklärt sich daraus, daß die kirchliche Zentralgewalt in liturgischen Fragen den einzelnen Bischöfen in ältester Zeit größere Freiheit gewährte. Nur die elementaren und wichtigsten Bestandteile der Urliturgie, z. B. der Kanon, wurden, wie es scheint, unverändert von allen Kirchen übernommen und überliefert. In welchem verwandtschaftlichen Verhältnisse die vier genannten abendländischen Liturgien zueinander stehen, ist eine Streitfrage der Liturgiker. Die uns erhaltenen Gesangsmelodien der ältesten Liturgien dürften manchen Beitrag zur Lösung dieser Frage liefern. Leider ist uns nur der ambrosianische und römische Gesang ganz erhalten; vom gotisch-spanischen (mozarabischen) und gallikanischen besitzen wir nur Bruchstücke.

Aus den erhaltenen Resten ergibt sich zunächst die leicht erklärliche Tatsache, daß die vier Liturgien in gesanglicher Beziehung trotz mannigfacher Unterschiede einander im wesentlichen ähnlich sind. In allen vier Gesangsformen ist der Unterschied von Solo- und Chorgesang (d. i. von responsorialem und antiphonischem Gesang) deutlich darin zu erkennen, daß der erstere, der responsoriale oder Sologesang eine reichere Entfaltung der Melodien aufweist, während der antiphonische sich dem syllabischen Gesange sehr nähert. Es ist ferner sehr wahrscheinlich, daß der ambrosianische Gesang dem vorgregorianischen römischen Gesange näher gestanden hat, als dem gregorianischen, so daß es scheint, daß der ambrosianische Gesang seine Wurzeln im römischen hat. Sicher ist es ferner, daß der ambrosianische Gesang im Laufe der Zeit weniger Veränderungen erlitten hat, als der römische.

---

[1]) Untersuchungen über diesen Gegenstand hat Cagin in der Paléographie musicale (V. Band) veröffentlicht; daselbst wird unter anderem der griechische Ursprung des Sub tuum praesidium confugimus erwiesen. Vgl. P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 1901, S. 55.

Aus der Tatsache, daß alle vier Liturgien den Unterschied zwischen Solo- und Chorgesang kennen, geht hervor, daß beide Gesangsformen, der responsoriale und der antiphonische Gesang schon in der ältesten Zeit, jedenfalls vor dem 5. Jahrhundert in ihrer Eigenschaft nebeneinander bestanden.

5. Die Instrumentalmusik in den ersten christlichen Jahrhunderten. Bei den Heiligen Vätern, welche Kommentare zu den Psalmen geschrieben haben, findet sich wiederholt der Gedanke ausgesprochen, es sei Aufgabe der Christen, mit lebendigem Psalterium, mit beseelter Zither, mit geistlichen Gesängen Gott zu loben. Die Abneigung der ersten christlichen Jahrhunderte gegen die Verwendung von Musikinstrumenten beim Gottesdienst erklärt sich aus verschiedenen Ursachen. Zunächst war es die Ausartung des Theaters und der heidnischen Opferfeste, welche die Christen mit Abneigung gegen die Instrumentalmusik erfüllten; denn theatralische Darstellungen und öffentliche Gottesfeste waren regelmäßig mit rauschenden Musikaufführungen verbunden. Dazu kam noch ein zweiter Grund. In den Zeiten der Verfolgungen mußten die Christen bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen aus Vorsicht jede weit schallende Musik vermeiden. Vor allem richteten sich die abmahnenden Worte der Bischöfe und der kirchlichen Schriftsteller gegen den Gebrauch weichlicher und aufregender Instrumente. Clemens von Alexandrien, welcher den Gebrauch musikalischer Instrumente im Alten Bunde teils im Charakter, teils in den äußeren Verhältnissen der Juden begründet sieht und daher entschuldigt, will beim christlichen Gottesdienste nicht mehr das Psalterium, nicht mehr die Pauken, Trompeten und Flöten der alten Tempelmusik verwendet wissen, sondern nur ein einziges Instrument: das friedebringende Wort, womit wir Gott verehren. Höchstens bei den außerliturgischen, privaten Andachten will Clemens die Lyra und Zithara zulassen, niemals aber diejenigen Instrumente, welche wegen ihrer Verwendung bei lasciven Festen und obscönen Darstellungen mit dem Makel der Unsittlichkeit behaftet waren. Aus der hohen religiösen Begeisterung, welche die ersten Christen erfüllte, erklärt es sich, daß die Kirche in den ersten Jahrhunderten der Musikinstrumente bei den Andachtsübungen entbehren zu können glaubte; den jüdischen Kultus, welcher dieses sinnlichen Mittels sich bediente, hielt man aus diesem Grunde für tiefer stehend.

Wenn schon betreffs der einzelnen Bestandteile der ältesten Liturgien noch manche Unsicherheit herrscht, so ist doch das gewiß, daß während der Hauptteile der Liturgie, nämlich der Oblation, Konsekration und Kommunion, in den ersten fünf Jahrhunderten niemals Instrumentalmusik verwendet wurde. Es ergibt sich dies aus verschiedenen Stellen der Kirchenschriftsteller. Nur eine derselben möge hier erwähnt werden. Chrysostomus vergleicht (im Kommentar zu Ps. 41, 2)[1] die Wirkungen geistlicher und profaner Musik miteinander und sagt betreffs der

---

[1]) Migne, Series Graeca, 55, 158.

ersteren: „Hier bedarf es keiner Zithara oder gespannter Saiten, nicht des Plektrums oder überhaupt eines Instrumentes, sondern, wenn du willst, kannst du dich selbst zum Instrument machen, wenn du das Fleisch kreuzigst und mit dem Körper schönen Wohlklang erstrebst."

Im Zusammenhange mit derartigen Äußerungen älterer Kirchenschriftsteller stehen jene Stellen, in welchen überhaupt gegen alles Lärmende und Lascive in der Kirchenmusik geeifert wird. So mahnte Clemens von Alexandrien: „Chromatische und leichtfertige Harmonien, wie sie im Gebrauch sind bei unzüchtigen Trinkgelagen, wo man sich mit Kränzen schmückt, und die Musik der Buhlerinnen soll man durchaus meiden."[1]) So kämpfte Athanasius gegen den geräuschvollen Gottesdienst in Milet, bei welchem Hymnen mit Händeklatschen und Tanzbewegungen begleitet wurden[2]).

Die im Altertum sowohl in den Häusern der Vornehmen als auch bei weltlichen Konzerten in Rom und in Byzanz beliebte, aus Flöten zusammengesetzte Orgel wurde durch die byzantinischen Herrscher, welche den Gottesdienst mit aller möglichen Pracht auszustatten bestrebt waren, in die Kirche eingeführt, von wo sie sich bald in der ganzen christlichen Kirche verbreitete, so daß sie bis zur Stunde den Rang eines liturgischen Instrumentes behauptet[3]).

16. Arten der liturgischen Gesänge.

1. Überblick. Bevor wir die geschichtliche Entwicklung der liturgischen Musik weiter verfolgen, haben wir zum besseren Verständnisse des folgenden die einzelnen Gattungen liturgischer Texte, die in der Messe und im Offizium vorkommen, aufzuzählen und zu charakterisieren. Alsdann soll die melodische Behandlung der einzelnen Texte kurz gekennzeichnet werden.

---

[1]) Paedag. II, 4.

[2]) Theodoret, haeret. fab. 4, 7. Migne, Series Gr. 83, 426.

[3]) Wagner, a. a. O. 1901, S. 16. Dieses unter dem Namen Hydraulos, Wasserorgel bekannte Instrument wurde im 2. Jahrhundert v. Chr. zu Alexandria erfunden. Mehr oder minder eingehende Beschreibungen solcher Orgeln finden wir bei Tertullian (De anima, c. 14), St. Augustin (Comment. in Ps. 57 et 150), St. Isidor (Origin. lib. II c. 20) und Cassiodor (Expos. in Ps. 150 ad v. 4). Nachdem Kaiser Konstantin dem Könige Pipin von Franken eine Orgel zum Geschenk gemacht hatte, wurde dieses Instrument in den Klöstern zum Einstudieren der kirchlichen Gesänge gebraucht. Karl der Große ließ in seinem Münster zu Aachen eine Orgel zum kirchlichen Gebrauche aufstellen. Als die geschicktesten Orgelbauer, welche durch fortgesetzte Verbesserungen die Ausbreitung der Orgel in den Kirchen der verschiedenen Länder förderten, galten deutsche Mönche. Vom Papste Johann VIII. (872–882) ist bekannt, daß er sich vom Bischofe Anno in Freising einen deutschen Orgelbauer und tüchtigen Orgelspieler als Musiklehrer erbat. Zahlreiche Manuskripte des 10. und 11. Jahrhunderts enthalten Anweisungen für die Verfertigung solcher kleinen Schulinstrumente. Vgl. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, 1880, S. 250; Riemann, Katechismus der Musikgeschichte, S. 25; Chrysander, Geschichte der Orgel, besonders in Deutschland, in den „Jahrbüchern der Musik", 1867. II. Bd. S. 67 ff.

Was die liturgischen Texte anlangt, so lassen sich folgende Gruppen unterscheiden: a) die Psalmen; b) die Cantica; c) die Hymnen; d) die Antiphonen; e) die Lesungen aus der Heiligen Schrift (Lektionen); f) die veränderlichen, reich melodisch behandelten, der Heiligen Schrift entnommenen Meßgesänge (Introitus, Graduale, Tractus, Offertorium, Communio); g) die auf die Lektionen der Nokturne und auf das Capitulum folgenden Responsorien; h) die feierlichen, unveränderlichen Gebetstexte des Meßritus (Kyrie eleison, Gloria, Credo, Präfation, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei; i) die Versikeln; k) die Orationen; l) endlich gewisse Einleitungs- und Schlußformen.

Berücksichtigt man die melodische Behandlung der Texte, so unterscheidet man zunächst ganz allgemein syllabische Gesänge oder Rezitative und melodische Gesänge, welche letztere man wiederum in einfach und reich melodische einteilen kann. Je nachdem ferner ein Text stets in derselben Weise oder je nach den liturgischen Veranlassungen in verschiedener Weise vorgetragen werden kann, unterscheidet man stehende (d. i. stets gleichbleibende) und wechselnde Gesänge. Von großer Bedeutung endlich für das Verständnis der Entstehung und Entwicklung der liturgischen Melodien ist die Unterscheidung zwischen antiphonischem und responsorialem Gesange.

2. Die Arten der liturgischen Texte. Den ältesten Bestandteil des Offiziumsgesanges bildeten

a) die Psalmen, welche von den Aposteln und den judenchristlichen Gemeinden alsbald in den christlichen Gottesdienst eingeführt wurden.

b) Zu den Psalmen kamen alsbald noch die Cantica, d. h. Hymnen, deren Text dem Alten oder Neuen Testament entnommen war. Zunächst wurden die drei neutestamentlichen Cantica, die auch heute noch zu den lyrischen Perlen des Offiziums gehören, in die Liturgie aufgenommen, nämlich erstens das Magnificat, der Jubelgesang der allerseligsten Jungfrau bei der Begegnung mit Elisabeth (Luc. 1, 46—56), zweitens das Benedictus Dominus Deus Israel, der Lobgesang des Zacharias bei der Geburt des Johannes (Luc. 1, 68—79), drittens das Danklied des greisen Simeon bei der Darstellung Jesu im Tempel (Nunc dimittis, Luc. 2, 29—35). Später wurden noch die oben (S. 60) erwähnten alttestamentlichen Cantica hinzugefügt. Zu diesen biblischen Gesängen können noch gerechnet werden das Sanctus (Jes. 6, 3) und das Gloria (Luc. 2, 14).

c) Eine dritte Gattung von Gesängen sind die Hymnen, Loblieder, welche im Laufe der Zeit von Priestern oder Laien gedichtet wurden und Aufnahme in die Liturgie fanden. Über den Zusammenhang einzelner Hymnen mit den ᾠδαὶ πνευματικαί des Epheser- und Colosserbriefes (Eph. 5, 19; Col. 3, 16) ist schon oben (S. 59) gehandelt worden. Ob sich Reste der ältesten, zum Teil noch auf dem Charisma beruhenden Lobgesänge erhalten haben, läßt sich nicht mehr feststellen. Einige Forscher wollen in dem Trisagion, welches bei den Griechen die Stelle unseres biblischen Sanctus einnimmt, bei uns aber

nur in der Liturgie des Karfreitags[1]) vorkommt, noch einen Überrest aus dem Urgesange der Kirche erkennen. Guéranger[2]) vermutet, daß der dem Clemens von Alexandrien zugeschriebene, offenbar uralte Hymnus auf den Erlöser:

Fraenum pullorum indocilium,
Penna volucrum non errantium,
Verus clavis infantium,
Pastor agnorum regalium
Tuos simplices pueros congrega etc.

wegen seines eigentümlichen Baues, der ihn für einen psalmodischen Vortrag geeignet macht, aus den cantica spiritualia der ersten Kirche herrühre. Sehr gewagt ist die von A. G. Stein[2]) ausgesprochene Vermutung, nach welcher uns in der Apokalypse echte, aus dem Charisma hervorgegangene cantica spiritualia des apostolischen Zeitalters aufbewahrt sein sollen. Stein erblickt nämlich in der Vision, in welcher der Seher den Thron des Allerhöchsten, die denselben umgebenden Wesen und die Anbetung Gottes durch die letzteren beschreibt (cap. 4), ein Abbild des Gottesdienstes der ältesten christlichen Zeit; er vergleicht den Thron Gottes mit dem bischöflichen Throne des Gotteshauses, die Ältesten, welche den Thron Gottes umgeben, mit den Priestern zu beiden Seiten des bischöflichen Thrones, die sieben flammenden Leuchter (apoc. 4, 5) mit den Lichtern, welche in den ältesten Kirchen vor dem bischöflichen Throne standen, die vier den Seraphim des Jesaias ähnlichen „Lebendigen" mit den liturgischen Sängern der ältesten Zeit und schließt daraus dann, daß die vom Seher vernommenen und mitgeteilten Gesänge den cantica spiritualia der ältesten Kirche nachgebildet seien (apoc. 5, 8. 11; 5, 9. 12 f.; 7, 12; 15, 3. 4).

In den apostolischen Konstitutionen (VII, 47) werden als Hymnen zwei Lieder bezeichnet, die beim liturgischen Morgen- und Abendgebete gesungen wurden und welche die Urversion unseres Gloria in excelsis Deo und des Te decet laus (Schluß der Sonntagsmatutin im Benediktinerbrevier) sind. Die ältesten christlichen Hymnen waren wohl weniger Kunstdichtungen; vielmehr mögen sie aus echten Volksliedern entstanden sein, die sich im Gesange an die damalige hellenistische Volksmusik anlehnten oder in ihrer Modulation den griechischen Chorgesängen nachgebildet wurden.

Die mehr kunstmäßige Hymnendichtung lehnte sich in Metrum und Strophenbau an altklassische Vorbilder an; gewisse Hymnen können geradezu als Perlen altchristlicher Dichtkunst bezeichnet werden. Die Hymnendichtung stellte sich auch in den Dienst des kirchlichen Lehramtes, indem in den dogmatischen Streitigkeiten der alten Zeit gewisse Hymnen geradezu der Verkündigung und Verteidung gewisser definierter

---

[1]) Agios, o Theos, sanctus Deus. Agios ischyros, sanctus fortis. Agios athanatos, eleison imas. Sanctus immortalis, miserere nobis.

[2]) Über den christlichen Gesang im apostolischen Zeitalter, Cäcilienkalender, 1878, S. 8.

Glaubenslehren dienten und so die Bedeutung von Glaubensbekenntnissen erhielten[1]).

Über die ältesten Hymnendichter ist schon oben (S. 58) einiges gesagt worden. Im folgenden wird noch der Entwicklung des Hymnengesanges ausführlicher gedacht werden.

Zur Gruppe der Hymnen gehören auch die Sequenzen, Lobgesänge, welche im Mittelalter den Meßgesängen beigefügt wurden, und zwar als Fortsetzung des Alleluja nach dem Graduale[2]).

d) Eine weitere Klasse liturgischer Texte bilden die Antiphonen. Unter Ἀντίφωνος (lat. antiphōna) verstand man im älteren Sprachgebrauch den Wechselgesang selbst, d. h. den abwechselnden Gesang zweier Chöre; sowohl Psalmen als Hymnen konnten antiphonisch gesungen werden. Im liturgischen Sinne ist antiphona „ein kurzer Vers, welcher dem antiphonisch zu singenden Psalm vorangeht und den Schlüssel zur Psalmmelodie, vielfach auch zum liturgischen Verständnis des Psalms enthält"[3]). Die Antiphone hatte also zunächst einen technischen Zweck. Damit das Volk den antiphonisch zu singenden Psalm in der richtigen Tonart sang, wurde die letztere vorher angegeben, und zu diesem Zwecke wurde die Antiphone gesungen, welche daher als das musikalische Echo (ἀντιφώνη) des Psalms gilt. Nach der Annahme einiger soll schon Ambrosius Antiphonen verfaßt haben. Die Antiphone soll aber auch belehrenden und erbaulichen Zwecken dienen. Sie gibt den Grundgedanken des Psalms oder den Festgedanken wieder. Die Antiphone, welche zu einem Psalm gehört, wird zunächst vor dem Psalm (ganz oder zum Teil) gesungen und nach dem Psalm ganz wiederholt. Es gibt auch Antiphonen, die nicht zu einem Psalm oder einem Canticum gehören, sondern einer Oration mit ihrer Versikel vorausgehen, z. B. die sog. marianischen Antiphonen. Der Text der Antiphonen ist entweder der Heiligen Schrift — wörtlich oder in freier Bearbeitung — entnommen oder frei abgefaßt.

e) Eine fünfte Klasse von liturgischen Texten, welche seit den ältesten Zeiten laut vorgetragen wurden und ihre eigene musikalische Form erhielten, sind die Lesungen aus der Heiligen Schrift. Es sind dies im Offizium die Lektionen der Nokturne und das sog. Capitulum, in der heiligen Messe die Epistel und das Evangelium.

---

[1]) Sehr alt ist z. B. der vom heiligen Basilius († 379) in der Schrift über den Heiligen Geist im Traditionsbeweise verwendete, noch heute im griechischen Offizium gebrauchte Vesperhymnus: Lumen hilare (φῶς ἱλαρόν). Paulus von Samosata schaffte die alten in seiner Kirche gebräuchlichen Hymnen, in denen Christus als Gott angebetet wurde, ab. Gegen Artemon, welcher die Gottheit Christi leugnete, bewies der Verfasser des sog. „kleinen Labyrinths" (σπούδασμα κατὰ τῆς αἱρέσεως τοῦ Ἀρτέμωνος) durch die Gesänge und Psalmen der Kirche, die Christum als Gott verherrlichten, die Gottheit Christi (Hergenröther, Kirchengeschichte, I, 222).

[2]) Über den Ursprung des Namens „Sequenzen" s. Wetzer und Welte, Kirchenlexikon, 2. Aufl., 11. Band, S. 159.

[3]) Thalhofer, Liturgik, I (1883), S. 541.

f) Folgende Meßtexte sind gleichfalls der Heiligen Schrift (meist in freierer Bearbeitung) entnommen und haben eine eigene melismatische Behandlung erfahren: der Introitus, das Graduale (mit dem Alleluja), der Tractus, das Offertorium und die Communio.

g) Diesen Texten am meisten verwandt sind, was die reiche melodiöse Ausstattung anlangt, die auf die Lektionen der Nokturne folgenden Responsorien; ihr Text gibt den Gedanken des Festes wieder. In den kleinen Horen folgen die Responsorien auf das Capitulum und heißen hier responsoria brevia.

h) Feierliche, gesanglich reich entwickelte Gebetstexte des Meßritus sind das Kyrie eleison, das Gloria, die Präfation, das Sanctus, Benedictus, Paternoster und Agnus Dei. Diese Texte gehören zu den unveränderlichen Bestandteilen der Meßliturgie. In weiterem Sinne kann zu ihnen auch das Credo gezählt werden.

i) Eine Gruppe von weiteren Texten wird unter dem Namen „Versikel" zusammengefaßt. Die Versikeln sind kurze Sentenzen, welche, zwischen größeren Teilen des Offiziums eingeschaltet, den Übergang von einem zum anderen Teile bilden[1]). Dieselben kommen vorzugsweise im Offizium vor und leiten auf die Oration hin, z. B.: Dirigatur Domine oratio mea etc. A porta inferi erue Domine animam eius. Ora pro nobis sancta Dei genitrix etc. Als Versikeln werden ferner aufgefaßt die Entlassungsrufe Ite missa est und Benedicamus Domino, das Requiescant in pace, sowie die Einleitungsformel: Humiliate capita vestra, oremus, flectamus genua, levate.

k) Eine weitere Gruppe bilden die Orationen, Gebetstexte mit bestimmten Einleitungs- und Schlußformeln (Oremus, per Dominum nostrum etc., oder qui vivis et regnas etc.). Die Orationen geben gewöhnlich den Grundgedanken des Festes wieder und knüpfen daran eine an Gott gerichtete Bitte.

l) Endlich kann man noch gewisse Einleitungs- und Schlußformeln zusammenfassen, welche gewissen liturgischen Texten eigentümlich sind. Zu den Einleitungsformeln gehören aus der älteren Liturgie das Pax vobis, aus der heute allgemein gültigen das Kyrie eleison vor dem Paternoster, das Oremus vor den Orationen, die Absolutionen und Benediktionen vor den Lektionen der Nokturne; zu den Schlußformeln gehören die Doxologie (Gloria Patri etc.), die Schlüsse der Orationen (per Dominum nostrum und qui vivis), das Alleluja, das Amen, das Deo gratias nach dem Capitulum und die Schlußformel bei den Lektionen der Nokturne (Tu autem Domine miserere nobis; Deo gratias).

3. Arten der Vortragsweisen und Melodien. Obschon fast alle oben erwähnten Klassen der liturgischen Texte ihre eigenen Vortragsweisen und ihren eigenen melodischen Charakter besitzen, so kann man doch alle liturgischen Gesänge nach der größeren oder geringeren melodischen Entfaltung zunächst in zwei Hauptklassen teilen: in syllabische und melodische Gesänge.

---

[1]) Kienle, Choralschule, S. 85.

Unter syllabischen Gesängen in engerem Sinne[1]) (sog. Rezitativen) versteht man jene Gesänge einfachster Art, in welchen der ganze Text oder der größte Teil des Textes auf einem Tone gesungen wird. Im Gegensatze dazu stehen die melodischen Gesänge, welche eine mehr oder minder reiche Entfaltung der Melodie aufweisen und nach dieser Unterscheidung in einfach melodische und reich melodische geteilt werden können. Eine genaue Grenze läßt sich weder zwischen den syllabischen und melodischen, noch zwischen den einfach und reich melodischen ziehen, da einerseits auch manche syllabische Gesänge oder Rezitative eine gewisse melodische Entfaltung aufweisen, anderseits bei der Mannigfaltigkeit der melodischen Gesänge zwischen einfacher und reicherer Melodik oft schwer zu unterscheiden ist. Wir werden versuchen, im folgenden die liturgischen Texte und Textgruppen in die erwähnten drei Hauptklassen von Gesängen einzuordnen.

a) Zu den syllabischen Gesängen oder Rezitativen gehören alle Lesungen, nämlich die Lektionen der Nokturne, das Capitulum, die Epistel und das Evangelium, ferner der Psalmengesang, die Versikel, die Oration, die Meßresponsorien, die Präfation, das Paternoster, einige einfachere Meßgesänge, von Hymnen endlich das Te Deum. Allen syllabischen Gesängen ist folgendes gemeinsam: „der größte Teil des Textes ist nicht durchkomponiert, sondern wird nur auf einem Tone gesungen; nur die Anfänge, Schlüsse und Halbschlüsse sind durch kleine Modulationen ausgezeichnet. Durch die letzteren soll im allgemeinen der Text aus der tieferen Sphäre des Sprachtones in die Region des Gesanges gehoben werden" (Kienle). Durch die Schlüsse und Halbschlüsse sollen die logisch getrennten Bestandteile des Textes voneinander unterschieden und die Konstruktion des ganzen Textes deutlich hervorgehoben werden. Eindringende Untersuchungen über die verschiedenen Arten der ältesten Rezitation in den einzelnen Liturgien hat Pothier angestellt. Er findet in den ältesten Rezitativen „Gesangsmotive, die der ganzen Alten Welt gemeinsam" waren[2]). Über einzelne Gruppen der syllabischen Gesänge mögen hier einige Bemerkungen Platz finden.

α) Die Lesungen. In ältester Zeit hatten alle liturgischen Lesungen Modulationen beim Ganzschluß, Halbschluß und bei kleineren Einschnitten. Die Art der Lesung, bei der man alle Silben ohne jegliche Modulation auf dem gleichen Tone, wie z. B. beim Oremus, Dominus vobiscum, dem Ferialton der Orationen, bei der Epistel usw., nur mit Einhaltung kürzerer oder längerer Pausen am Ende der Sätze und Satzteile spricht oder singt, soll nach Pothier den Alten unbekannt gewesen sein. Von den früheren Modulationen der Rezitative sind heute noch übrig geblieben: der früher mehr verzierte Quintenfall am Satzende (z. B. bei den Lektionen der Matutin) und die Modulation der

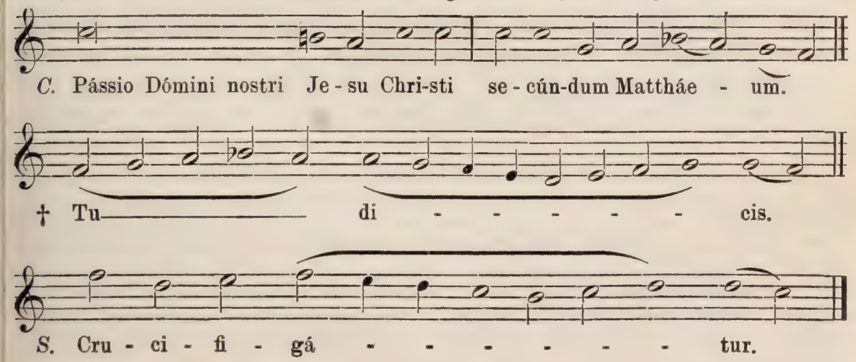
---

[1]) In weiterem Sinne kann man nämlich alle Choralmelodien als Rezitative bezeichnen, weil sie im Rhythmus sich mehr an den durch den Takt nicht gebundenen Vortrag anlehnen.

[2]) Pothier, Der gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Überlieferung. Tournay 1881. 15. Kapitel.

Frage. Das Capitulum hat die Fragemodulation und einen eigenen Schluß. Das Evangelium hat außer der Modulation der Frage noch diejenige für den Punkt und für den Schluß. Zur Epistel wurden früher reiche und schöne Melodien gesungen, von denen sich einige in Italien, Frankreich und in einigen alten Mönchsorden erhalten haben. Nach der heutigen römischen Form hat die Epistel nur noch die Fragemodulation. Die Lektionen der Nokturne haben den Quintenfall, die Fragemodulation und die Kadenz für die nicht latinisierten hebräischen und die einsilbigen Wörter. Das Tu autem Domine miserere nobis hat eine eigene Singweise. Auffallend ist es, daß die Responsorien Deo gratias nach der Epistel und Laus tibi Christe nach dem Evangelium heute nur gesprochen, nicht gesungen werden. Diese Formeln waren im Mittelalter noch nicht üblich. Erst im 14. Jahrhundert taucht zum erstenmal das Laus tibi Christe in einem Kodex von Tours auf. Eigene Gattungen von Lesungen hat die Passionswoche: die Lamentationen und die Passion. Die Lamentationen sind der Gattung der Lectio, nicht dem antiphonischen oder responsorialen Gesange zuzuweisen; denn sie stehen an der Stelle, wo sonst die Lektionen stehen und sind von Responsorien gefolgt; man darf sie daher nicht mit den Gesangstücken des Offiziums oder der heiligen Messe auf eine Stufe stellen[1]). Die Passion gehört zum Evangeliengesange. Während dieselbe in der älteren Zeit vom Diakon im damaligen Evangelienton gesungen wurde, gab man vom 13. Jahrhundert an den Text den Priestern, Diakonen und Subdiakonen zu singen. Nach jetzigem kirchlichen Gebrauch teilen sich die Priester und Diakonen in den Gesang so, daß der erste (†) die vom Heiland gesprochenen Worte, der zweite (C = cantor oder chronista) die Erzählung des Evangelisten, der dritte (S = succentor) die Worte ganzer Gruppen von Personen (z. B. der Jünger, der Pharisäer, des Volkes) übernimmt. Jene Abschnitte, in denen mehrere Personen zugleich redend auftreten, können von einem Sängerchor nach harmonischer Bearbeitung vorgetragen werden.

Die Modulation der Passion ist im allgemeinen dem Lektionston entnommen, doch ist sie reicher entwickelt. Folgende Beispiele mögen dies beweisen:



[1]) P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 1901, S. 58, Anm. 1.

β) Die Psalmen. Die Art und Weise, wie die Psalmen nach bestimmten Melodien gesungen werden, heißt Psalmodie. Aus den ambrosianischen Melodien ergibt sich, daß der Psalmengesang in den ersten christlichen Jahrhunderten sehr einfach war. Erst allmählich erhielten sowohl die acht Psalmenmelodien (Psalmentöne, modi psalmorum), welche, den ersten acht Kirchentönen entsprechend, wesentlich verschieden waren, als auch die Weise des tonus peregrinus für den 113. Psalm (In exitu Israel) eine größere Mannigfaltigkeit und Abwechselung, besonders in den Schlüssen (Differenzen)[1]. Jeder Psalmton hat drei kleine melodische Verzierungen: Initium (Einleitungsmelodie), Mediatio (Mittelschluß) und Finale (Ganzschluß). Der Psalm wird auf der Dominante der Tonart rezitiert. Die Intonation der gewöhnlichen Psalmen wechselt, je nachdem eine größere oder geringere Feier stattfindet (festiv oder ferial). Bei der festiven Intonation wird nur der erste Vers mit der kleinen melodischen Phrase am Anfange gesungen; bei allen folgenden Versen fällt das Initium weg; bei der ferialen wird es auch beim ersten Vers fortgelassen. Die Cantica Magnificat und Benedictus werden bei jedem Gebrauch in allen Versen feierlich intoniert und langsamer als die gewöhnlichen Psalmen zu Ende gesungen. Jeder Psalmton hat nur eine Mediatio, aber mehrere Finalen. „Die kleinen Modulationen am Ende jeder Vershälfte dienen sowohl dazu, das rezitative Singen zu beleben, als auch die rhythmische Bewegung zu befestigen und zu markieren."[2])

γ) Die Versikel. Im allgemeinen wird der ganze Text des Versikels auf einem Tone gesungen, und nur die letzte Silbe ist durch eine Modulation hervorgehoben. Das römische Direktorium hat fünf Sangesweisen für den Versikel. Die Versikel Ite missa est und Benedicamus Domino sind durch schöne und mannigfaltige Melodien ausgezeichnet. Der Klasse der Versikel steht wegen seiner einfachen syllabischen Melodie das Responsorium breve (nach dem Capitulum der kleinen Horen) sehr nahe. Dasselbe erhält in der Osterzeit und an mehreren Festen des Kirchenjahres durch die beigesetzten oder eingeschobenen Alleluja einen besonderen Schwung.

δ) Die Orationen mit den dazu gehörigen Doxologien können auf drei verschiedene Arten gesungen werden, je nach der liturgischen Veranlassung. Die erste ist der feierliche Orationston (tonus festivus), bei welchem sowohl in der Oration selbst wie in der Doxologie
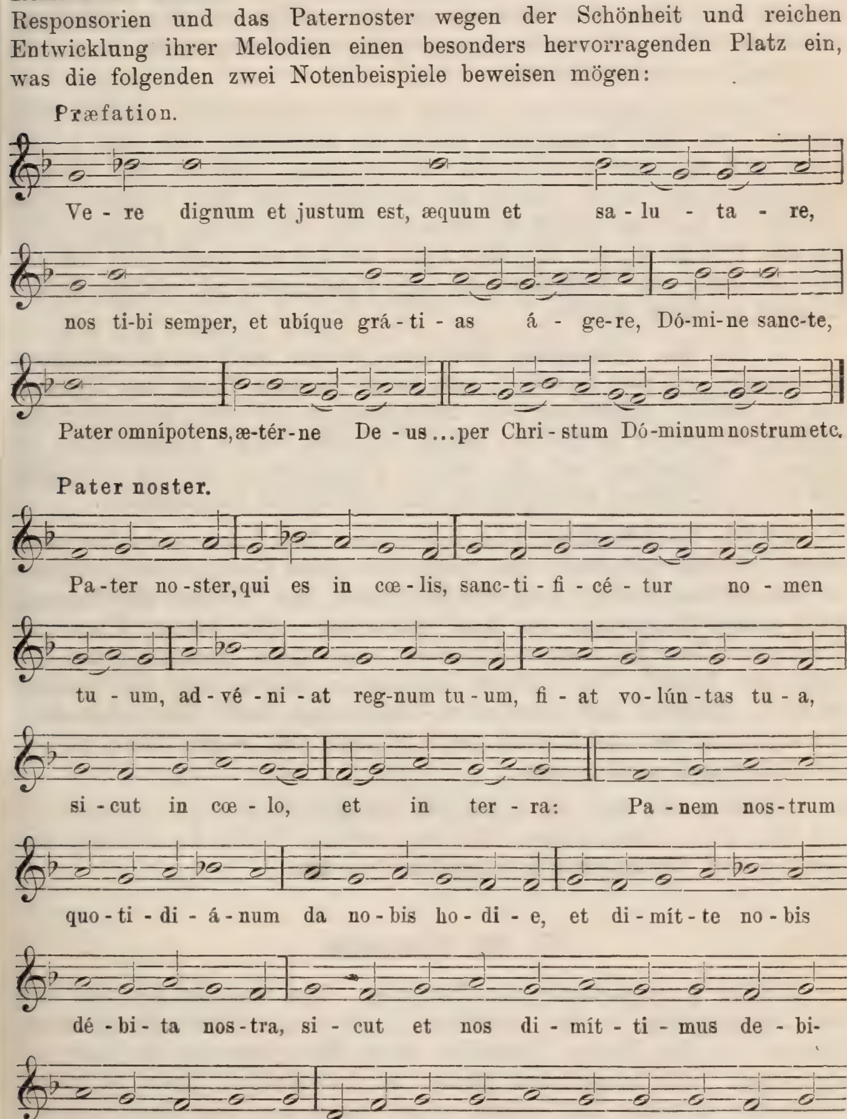
---

[1]) Die in älterer Zeit gebrauchten Psalmenschlüsse findet man in großer Zahl in den sog. Tonarien (Tonarius, eine Zusammenstellung der gregorianischen Kirchengesänge nach den Tönen, denen sie angehören). Zu den berühmtesten Tonarien gehören der des Abtes Regino von Prüm († 915), des heiligen Abtes Odo von Clugny († 942), des Abtes Berno von Reichenau († 1048), des Bischofs Gundecar von Eichstätt († 1075). Im 10. Jahrhundert gab es für jeden Psalmenton mehrere Finalklauseln oder Differenzen, von welchen man die wesentlichsten bis heute beibehielt. Aurelian von Réomé (9. Jahrh.) zählt 33 Psalmen-Schlußmelodien auf.

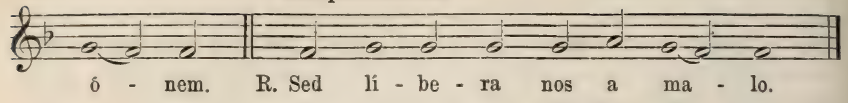
[2]) Kienle, Choralschule, S. 92.

je zwei kleine melodische Formen vorkommen, während der zweite Ton, der sog. tonus simplex ferialis, in getragener Rezitation des Textes ohne jegliche Veränderung in der Tonhöhe besteht. Die dritte Art (tonus ferialis) hat sowohl am Ende der Oration als auch der Doxologie einen Tonfall abwärts zur kleinen Terz.

ε) Die Präfation und das Paternoster. Unter den liturgischen Rezitativen nehmen die Präfation mit den einleitenden Versikeln und Responsorien und das Paternoster wegen der Schönheit und reichen Entwicklung ihrer Melodien einen besonders hervorragenden Platz ein, was die folgenden zwei Notenbeispiele beweisen mögen:



Responsorium.



Die Präfation wie das Paternoster können in festivem oder ferialem Tone gesungen werden. In der Präfation gibt es eigentlich nur eine Melodie (in Vorder- und Nachsatz geteilt), welche bei jedem Abschnitt wiederkehrt; das Paternoster hingegen ist durchkomponiert, d. h. jede Bitte hat ihre eigene Melodie.

ζ) Meßresponsorien. Außer dem Responsorium „Gloria tibi Domine“ vor dem Evangelium haben die Antworten nach dem Paternoster und zum Pax Domini eine Tonbewegung, während alle übrigen Meßresponsorien, durch welche die Gläubigen sich dem heiligen Opfer anschließen und das Opfer des Priesters zu dem ihrigen machen, teils wie das Et cum spiritu tuo und Amen auf einem Tone, teils wie bei der Einleitung zur Präfation und zum Paternoster, mit einigen Modulationen gesungen werden.

η) Zu den syllabischen Gesängen können noch einige einfachere Meßgesänge, wie das Exultet, und einige ähnliche Texte, von Hymnen das Te Deum, gezählt werden. Diese Gesänge sind aber, gegenüber den meisten der vorher erwähnten, schon melodiös reicher ausgestattet; sie bilden in Verbindung mit der festiven Präfationsmelodie den Übergang von den syllabischen Gesängen zu den melodischen Sangesweisen.

b) Die melodischen Sangesweisen. Man kann, wie schon oben gesagt, einfach melodische und reich melodische Gesänge unterscheiden. Zu den ersteren rechnet man die Antiphonen und Hymnen der Vespern, sowie einige Meßgesänge aus dem Ordinarium. Zur letzten Klasse gehören vor allem die reich melodischen, vom Chore vorzutragenden Gesänge der Messe. Die reichste Modulation weisen wohl die meisten Gradual-, Alleluja- und Offertorium-Meßgesänge auf. Eine allgemeine Charakteristik der melodischen Gesänge läßt sich wegen ihrer großen Mannigfaltigkeit nicht geben.

Nachdem wir nun die Arten der liturgischen Gesänge aufgezählt und charakterisiert haben, soll die geschichtliche Entwicklung der Melodien und Vortragsweisen vorgeführt werden.

17. Die Psalmodie.

1. Die Verwendung der Psalmen. Den von den Aposteln aus dem Tempelgesange in den christlichen Gottesdienst herübergenommenen Psalmen hat die Kirche allmählich einen Ehrenplatz in der Liturgie eingeräumt. Alle liturgischen Bücher der katholischen Kirche enthalten Gebete, die entweder den Psalmen selbst entnommen oder doch in ihren Ausdrücken abgefaßt sind. Die Psalmen wurden von den Christen der

ältesten Zeit bei den gemeinsam abgehaltenen Gebetsstunden[1]), bei den Agapen[2]), vor und nach den Mahlzeiten sowie vor dem Schlafengehen[3]), sogar bei Begräbnisfeierlichkeiten[4]) gesungen. Tertullian ermahnt[5]) die christlichen Ehegatten, im Psalmensingen miteinander zu wetteifern. Derselbe Kirchenschriftsteller erwähnt den Psalmengesang zwischen Lesung und Predigt (das heutige Graduale)[6]). Während der Kommunion der Gläubigen sang man den 33. Psalm wegen der Worte: gustate et videte, quoniam suavis est Dominus (v. 9). Von der bevorzugten Stellung der Psalmen im christlichen Gottesdienste zeugen die Worte des Ambrosius, welcher in der Vorrede seines Psalmenkommentars[7]) den Psalm „die Segnung des Volkes, den Ruhm Gottes, das Lobpreisen der Gemeinde, den Beifall aller, die Sprache der Versammlung, die Stimme der Kirche, das süßtönende Bekenntnis des Glaubens, die ehrfurchtsvolle Andacht, die Freude der Freiheit, den Ruf der Wonne, den Widerhall der Seligkeit" nennt. Augustinus[8]) tadelt die Manichäer, welche das Alte Testament und damit den Psalter und die Psalmodie verwarfen. In den ersten christlichen Jahrhunderten mögen wohl nur einige Psalmen, welche in näherer Beziehung zum christlichen Gottesdienste standen, gesungen worden sein, bis die Kirche später den ganzen Psalter nach einer bestimmten Ordnung in ihre Liturgie aufgenommen hat.

2. Die Ausführung der Psalmodie. In der ältesten Zeit, als die Christen mit ihrem Gottesdienst in das Dunkel der Katakomben flüchten mußten, war die Gesangsweise der Psalmodie und Hymnodie gewiß sehr einfach; sie bewegte sich in geringem Tonumfange und war mehr eine gehobene Rezitation des Textes auf einem Tone, geziert mit kleinen Modulationen, nämlich steigenden oder fallenden Intervallen in der Mitte und am Schlusse der Psalmenverse. Als mit der freieren und ungehinderten Entfaltung des Christentums die liturgischen Formen sich rasch entwickelten, verbreitete sich auch eine kunstgerechte Psalmodie in den christlichen Ländern. Schon Eusebius konnte berichten (ad psalm. 65), daß das Gebot, dem Namen des Herrn Psalmen zu singen, auf dem ganzen Erdkreise befolgt werde. Der heilige Basilius schreibt in seinem Briefe an die Neocäsareer[9]), daß die Psalmodie ebenso sehr bei den Libyern, Thebäern, in Palästina, Arabien, Phönizien, Syrien, wie bei den am Euphrat wohnenden Christen in Ehren stehe. Verschiedene

---

[1]) Apostol. Konstitut. VIII, 34—37; Basilius, epist. ad Neocaes. n. 3. Cassian berichtet (de coen. inst. II, 2, Patr. lat. 49, 77), daß manche orientalische Mönche 20—30 und noch mehr Psalmen in jeder Nacht zu singen pflegten.

[2]) Tertull. apolog. 39.

[3]) Clem. Alex. strom. 7. Gerbert, de cantu, I, 141.

[4]) Greg. v. Nazianz' Lobrede auf Basilius, N. 80; Hieronymus, Leben des Einsiedlers Paulus, n. 16. Chrysost. hom. 6, de poenit. Gerbert, I, 64.

[5]) Lib. 2 ad uxor. 9, Patrol. lat. I, 1304.

[6]) Probst, Liturgie der ersten drei Jahrhunderte, 1870, S. 363.

[7]) Patrol. lat. 14, 924.

[8]) Confess. 9, 4.

[9]) Epist. 203, 3. Migne, Patr. Gr. 32, 763.

Kirchenväter richten an die Mönche und Kleriker, an Knaben und Mädchen, die sich dem Dienste Gottes weihen wollten, die Aufforderung zum Erlernen des Psalmengesanges; sie betonen aber auch, daß die Psalmen mit lauterem Herzen und reinem Munde gesungen werden sollen[1]. Nach einem Beschlusse des vierten Konzils von Karthago (i. J. 390)[2] erhielten die liturgischen Sänger in Afrika bei ihrer Segnung die Ermahnung: Vide, ut, quod ore cantas, corde credas et, quod ore credis, operibus comprobes. Das zweite Konzil von Nicaea machte die Bischofsweihe von der Kenntnis des Psalters abhängig; der Erzbischof Gennadius von Konstantinopel versagte in diesem Falle sogar die Priesterweihe[3].

Wenn schon Eusebius uns berichtet, daß die Psalmen in melodischen Weisen gesungen wurden, wenn Chrysostomus[4] die Psalmen „prophetische Lieder" nennt, die „mit vielem Wohlklang der Stimme und in passend komponierten Melodien vorgetragen wurden", dann dürfen wir wohl annehmen, daß bei der Psalmodie wenigstens die Partie des Vorsängers ein reicheres musikalisches Gewand getragen haben wird.

Bezüglich des musikalischen Vortrages kann man zunächst a) den psalmodischen Einzelgesang und b) den Chorgesang, an welchem sich die ganze Gemeinde beteiligte, unterscheiden.

a) Das psalmodische Solo und der cantus responsorius. Aus der schon oben (S. 61) erwähnten, von Eusebius (hist. eccl. II, 17) angeführten Stelle des philonischen Werkes „de vita contemplativa" ergibt sich, daß bei den Therapeuten der Vorsänger einen Hymnus oder Psalm begann, daß ihm andere im Einzelvortrage folgten, und daß das Volk bei gewissen Abschnitten der Gesänge mit einem Schlußsatze (Refrain) einfiel. Es ist wahrscheinlich, daß die Therapeuten diese Art zu singen der synagogalen Praxis entlehnt hatten. Der Psalm 135 scheint ein Beweis dafür zu sein, daß bei den Juden ein derartiger Wechselgesang zwischen Vorsänger und Volk, wenigstens für einige Psalmen, üblich war; hier folgt nämlich auf jeden Psalmvers ein und derselbe Refrain (quoniam in aeternum misericordia eius), welcher gewiß vom Volke oder wenigstens von einem größeren Chore gesungen wurde. Eusebius bemerkt zu der von ihm zitierten philonischen Stelle, daß die bei den Therapeuten gebräuchliche Art, Psalmen vorzutragen, auch von den Christen seiner Zeit geübt werde. Im psalmodischen Solo des Vorsängers (praecentor, pronuntiator psalmi, monitor, suggestor, modulator, phonascus psalmorum) und in der Antwort des Volkes haben wir die in der ältesten Zeit, im Orient wie im Occident, fast ausschließlich gebrauchte Form der christlichen Psalmodie zu erblicken.

---

[1] Vgl. Orig. Hom. 6 in Judic. Migne, Patr. Gr. 12, 977; Hieron. im Kommentar zu Eph. 5, 19.

[2] Canon 10. Vgl. Gerbert, De cantu, I, 329.

[3] Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturg. Gesangsformen, 1901, S. 11.

[4] Homil. ad Antioch. 59. Vgl. Gerbert, De cantu, I, 31.

Der Vorsänger begann in liturgischen Versammlungen zunächst damit, daß er die Überschrift des Psalms mitteilte, den er vortrug. Hierauf sang er einen Vers vor, und das Volk antwortete mit demselben Verse oder dem folgenden. Es gab auch Psalmen, bei welchen das Volk dem Vorsänger nach jedem Verse mit einem und demselben Refrain antwortete, ähnlich, wie es noch heute beim Psalm Venite exultemus geschieht. Der Refrain konnte demselben Psalm entnommen sein, oder er konnte aus einer frei konzipierten Sentenz bestehen, welche den Festgedanken oder eine Glaubenslehre kurz zum Ausdruck brachte.

Die hier geschilderte Art des Psalmenvortrages hieß bei den Lateinern Cantus responsorius, der in dieser Weise vorgetragene Psalm psalmus responsorius. Als versus responsorialis wurde zunächst auch das gewissen Psalmen hinzugefügte Alleluja, der Ruf Amen und die kleine Doxologie (Gloria Patri et Filio etc.) behandelt[1]).

Der Cantus responsorius wurde besonders gern im Anschluß an eine Lesung[2]) angewendet, damit das Volk Gelegenheit hatte, den durch die Lesung hervorgerufenen Gefühlen und Entschlüssen in Tönen Ausdruck zu geben, und auch, damit die Aufmerksamkeit nicht nachließ. Diesen Gebrauch bezeugt für die Kirche von Jerusalem die gallische Pilgerin Silvia (um 390 n. Chr.)[3]), für die Kirche in Alexandrien Athanasius, welcher bei seiner Verfolgung den Befehl gab, der Diakon solle einen Psalm vorsingen und das Volk nach jedem Verse antworten: quoniam in aeternum misericordia eius. Als Zeugen für die mailändische Kirche kann man Augustinus[4]), für die spanische Kirche Isidor (de offic. I, 8), für die römische Praxis Tertullian (de orat. 27) ansehen.

Der auf die Lektionen folgende cantus responsorius wurde allmählich beschränkt, indem man statt eines ganzen Psalms nur einige Verse, sei es des betreffenden Psalms oder eines anderen Buches, singen ließ; diese Verse sollten den Gedanken der betreffenden Lesung oder den Eindruck, welchen die Lesung hervorzurufen bestimmt war, wiedergeben. Das so entstandene Gesangstück, welches aus Strophe und Gegenstrophe zusammengesetzt war, nannte man responsorium prolixum oder responsorium breve. Den ersteren Namen führen die Responsorien, welche in der Matutin auf die Lektionen folgen, den letzteren die Responsorien, welche im römischen Brevier in den kleinen Horen, im monastischen Offizium in den Laudes und Vespern zu singen sind[5]).

b) Die chorische Psalmodie oder der antiphonische Gesang. Um die Mitte des 4. Jahrhunderts gelangte die gleichfalls bei den Juden

---

[1]) Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 1901, S. 19.

[2]) Gemäß den apostolischen Konstitutionen (II, 57) sollte nach je zwei Lesungen ein anderer (als der Vorlesende) die Hymnen Davids psallieren und das Volk in die letzten Verse einfallen.

[3]) Cabrol, Étude sur la peregrinatio Silviae, 1895, 59 ff.

[4]) „Zu dem Psalme, den wir singen hörten und respondierend mitsangen, werde ich nur längst Bekanntes sagen . . .“ In psalm. 46, I.

[5]) S. Bäumer, Geschichte des Breviers, 1895, S. 121.

gebräuchliche und der Sekte der Therapeuten wohlbekannte chorische Psalmodie zu hervorragender Anwendung. Diese neue Gesangsweise wurde im 4. Jahrhundert besonders in den Gemeinschaften frommer syrischer Christen, welche sich von der Welt absonderten, geübt und höchstwahrscheinlich von den antiochenischen Mönchen Flavian und Diodor in die antiochenische Kirche und von dort aus in die christlichen Kirchen des Occidents übertragen. Die Sangesweise, welche der heilige Ignatius schon um das Jahr 100 bei den syrischen Christen eingeführt haben soll, bestand darin, daß zwei Chöre „im Vortrage der Psalmverse einander ablösten unter Zuhilfenahme einer und derselben Melodie für beide Chöre und für alle Verse"[1]).

Die chorische Psalmodie in der Form des Wechselgesanges wurde auch antiphonischer Gesang genannt. Das Wort Antiphone, ein Ausdruck der griechischen Musiktheorie, war auch den syrischen Musikern bekannt; „in Antiphonen singen" bedeutete soviel wie „in Oktaven singen". Da schon Eusebius bei der Beschreibung der Vigilien der Therapeuten (nach Philo) von einem zu seiner Zeit geübten Gesange spricht, bei welchem „der tiefere Klang der Männerstimmen und der höhere der Frauenstimmen, wenn sie zusammensingen, eine liebliche und wahrhaft musikalische Symphonie herstellen", so können wir sicher annehmen, daß es in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts einen Oktavengesang in der christlichen Kirche gegeben hat, bei welchem „zwei Chöre verschiedener Stimmklassen einander ablösten und nachher zusammensangen, wobei sich der Gesang in Oktaven bewegte"[2]). Dieser antiphonische Chorgesang, welcher um 375 v. Chr. im ganzen Orient verbreitet war, wurde besonders bei den nächtlichen Vigilfeiern gepflegt. Der heilige Basilius konnte bei Einführung dieses doppelchörigen Gesanges in Neocaesarea die dieser Neuerung widerstrebenden Einwohner auf andere Kirchen hinweisen, in welchem man diesen Wechselgesang übte[3]). Der

---

[1]) P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 1901, S. 22.

[2]) P. Wagner a. a. O., S. 24.

[3]) Basilius beschreibt (Epist. 207, 3) die Art der psalmodischen Vortragsweise mit folgenden Worten: „Was aber den Vorwurf bezüglich der Psalmodie angeht, so habe ich darauf zu erwidern, daß sie in allen Kirchen Gottes übereinstimmend und wohlklingend eingerichtet ist. Das Volk begibt sich bei uns (wenn Vigilienfeier stattfindet) des Nachts zum Hause des Gebetes und legt Gott (in stillem Gebete) mit Zerknirschung, Betrübnis und unter häufigen Tränen das Bekenntnis seiner Sünden ab, und wenn es gebetet hat, geht es zur Psalmodie über. Jetzt teilen sie sich in zwei Teile (Chöre) und singen abwechselnd Psalmen, indem sie dadurch nicht allein in der Betrachtung der Schriftworte erstarken, sondern auch die Aufmerksamkeit und ihr Herz vor Zerstreuung bewahren. Bald überlassen sie es einem einzigen vorzusingen, und die übrigen fallen ein (responsorisch). Und indem sie so in verschiedenartiger Psalmodie die Nacht zugebracht und dazwischen auch Gebete (Orationen) verrichtet haben, stimmen sie, wenn der Tag anbricht, alle zusammen (symphonisch), wie aus einem Munde und einem Herzen den Psalm des Bekenntnisses (Ps. 50 oder 62) an, wo jeder die Worte der Reue zu den seinigen macht."

heilige Chrysostomus führte gegen Ende des 4. Jahrhunderts die Antiphonen in Konstantinopel ein und bestellte den kaiserlichen Kapellmeister zum Leiter der psalmodischen Choralmusik[1]). In Mailand unterrichtete der heilige Ambrosius, als er einst von den Arianern verfolgt wurde, während seiner Einschließung im Gotteshause die Gläubigen im Gesange der Antiphonen und Hymnen. Von dort verbreitete sich diese neue Übung rasch in die anderen Gebiete der lateinischen Kirche. Von Papst Coelestin I. (422—432) wurde dieselbe auch in die römische Messe eingeführt[2]). Gregor v. Tours lobte den Bischof von Lyon Nicetius wegen seiner Bemühungen, Knaben am Gesange der Psalmen und Antiphonen teilnehmen zu lassen[3]).

Nach dem Zeugnisse Cassians wurde in den ägyptischen Klöstern die älteste Art des Psalmengesanges (das reine Rezitativ) noch gegen Ende des 4. Jahrhunderts in Ehren gehalten, während man in anderen Klöstern gewisse Psalmen durch Antiphonen und durch Hinzufügung vokalisierender Tonfiguren verlängerte. Diese Notiz Cassians ist, wie P. Wagner meint[4]), das älteste Zeugnis für die Existenz eines melismatischen Gesanges in der Liturgie des Offiziums[5]).

Der Name antiphona wechselte seine Bedeutung. Während man im älteren Sprachgebrauch damit den antiphonisch gesungenen Psalm oder Hymnus bezeichnete, wurde später der den Wechselgesang nach je einem oder zwei Versen des Psalms unterbrechende Refrain Antiphone (Kehrvers) genannt. Um nämlich den Singenden die Auffindung der richtigen Psalmenmelodie zu erleichtern, führte man den Gebrauch ein, dem Psalm einen kurzen Sologesang vorauszuschicken; letzterer wurde dann auch nach den einzelnen Versen wiederholt. Schon der Bericht der Pilgerin Silvia über die Liturgie von Jerusalem unterscheidet

---

[1]) Sozomenus, hist. eccl. VIII, 8. Migne, patr. Graec. 67, 1536.

[2]) Liber pontificalis, edidit Duchesne, I, 230.

[3]) Gregor. Turon. De vitis Patrum 8. Migne, patr. lat. 71, 1040.

[4]) Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, S. 34.

[5]) In dem Traktate „Geronticon oder Vorschriften der Alten" von Pambo, Abt in Nitria (4. Jahrh.), finden wir dem vom heiligen Athanasius in den Mönchsklöstern eingeführten einfachen Gesange gegenüber einen sehr ausgebildeten Kunstgesang in Alexandrien, einer Stadt, die sich in hohem Grade durch Künste und Wissenschaften auszeichnete. An diesem einfachen Gesange hielten die auf dem Berge Nitria in Klöstern zusammenlebenden Mönche (syncellites), zu welchen auch Pambo gehörte, fest und verschmähten den künstlichen Gesang der Troparien und Canones. Die bei den Griechen „Troparion" und bei den Lateinern „Antiphon" genannten Gesänge waren Kunstgesänge von größerem melodischen Gehalte. Canones hießen die im Psalterium des Codex Alexandrinus vorkommenden Psalmengruppen (zweimal zwölf Psalmen für das Tages- und Nachtoffizium). Demselben Psalterium sind am Schlusse 14 Oden (13 der Heiligen Schrift entnommene Cantica und ein Morgenhymnus) beigefügt, welche vor dem Psalmengesange abgesungen wurden, wie aus dem Traktate „über den Gottesdienst bei den Mönchen auf dem Berge Sinai" ersichtlich ist. (W. Christ, Beiträge zur christlichen Literatur der Byzantiner. München 1870.) Bei den Neugriechen sind an die Stelle der Cantica neun eigens abgefaßte Oden getreten, welche ebenfalls den Namen Canones beibehalten haben. (Vgl. Gregoriusblatt 1882, No. 10, und 1883, No. 2 und 8.)

die Psalmen von den denselben vorausgeschickten Einzelgesängen. Nach der Regel des heiligen Benedikt (um 530) sollte nach dem Abt jeder der Reihe nach die Psalmen oder Antiphonen anstimmen; auch der 14. Kanon des Konzils von Tours (567) erwähnt solche den Psalmen zugefügte Antiphonen. Wie es scheint, wurden schon frühzeitig die Antiphonen auch öfters nach jedem Psalmverse wiederholt. Etwas Ähnliches findet heute nur noch selten statt, so z. B. immer beim Invitatorium, und beim Canticum „Nunc dimittis" in einem Falle, nämlich bei der Prozession zum Lichtmeßfeste, indem hier die Antiphon „Lumen ad revelationem" nach jedem Verse des Canticums gesungen wird. Eine besonders in Ägypten beliebte Art des antiphonischen Gesanges, die sog. hypophonische oder epiphonische, bestand darin, daß „der Vorsänger den ganzen Psalm ohne Unterbrechung sang und erst am Schlusse die Gläubigen oder der Chor, sei es durch Wiederholung eines Verses oder einzelner Worte, auf den ganzen Psalm oder auf die letzten Sätze antworteten"[1]).

c) Eine dritte, in der ältesten Zeit bei den neubekehrten, mit der Psalmodie noch nicht vertrauten Heidenchristen übliche Art des Gesanges, bei welcher der Psalm ohne Unterbrechung durch ein Responsorium oder eine Antiphone in einem Zuge von einem Sänger allein vorgetragen wurde, während die anderen zuhörten, hieß cantus tractus, d. h. ununterbrochener Gesang. Diese Gesangsweise wird uns bezüglich der ägyptischen Mönche bei Cassian (De institut. coenob. 2, 12) und Hieronymus (Praefatio in regul. Pachomii), sowie in den Regeln des Serapion, Macarius und Paphnutius ausdrücklich bezeugt.

d) Zu erwähnen ist endlich noch der sog. cantus in directum oder directaneus, ein Gesang, der uns zuerst in der Regel des heiligen Benedikt, dann in den Regeln des heiligen Caesarius, des heiligen Aurelian und im ambrosianischen Brevier begegnet. Er bestand darin, daß alle anwesenden Gläubigen oder, wenn bloß Chorsänger vortrugen, die beiden Chorseiten zusammen, gemeinschaftlich und einstimmig, auf einem Tone, ohne responsoriale oder antiphonische Sätze einen Psalm laut beteten oder sangen. Diese Gesangsweise, welche wohl in der urchristlichen Zeit auch bei einzelnen Meßteilen (Gloria, Sanctus und Agnus Dei) angewendet wurde, nannte man zum Unterschiede von der antiphonischen die symphonische.

Den Psalmen wurde wohl schon im apostolischen Zeitalter das Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, die sog. kleine Doxologie, beigefügt. Während dieselbe in Gallien und wohl auch in Rom zur Zeit Cassians (De instit. coenob. 2, 8) nach jedem Psalm von allen Anwesenden laut wie aus einem Munde gesprochen wurde, ließ man im Orient, z. B. in Ägypten, das Gloria Patri erst nach der Antiphone des letzten der zwölf Psalmen der Mette und Vesper folgen[2]), wie auch jetzt noch in

---

[1]) Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 122.

[2]) Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 124.

den Laudes des römischen Breviers an manchen Stellen mehrere Psalmen unter einem Gloria Patri gebetet bezw. gesungen werden.

Der alte Antiphonalgesang hat sich bei den Lateinern im Pontificale Romanum (vgl. die Consecratio altaris) erhalten. Die Art und Weise, wie wir den 94. Psalm (Venite, exultemus) zu Beginn des Matutinum singen, dürfte mehr an den alten Responsorialgesang erinnern.

Wie aus den Berichten der alten Kirchenschriftsteller hervorgeht, beteiligte sich in den ersten christlichen Jahrhunderten an dem responsorischen oder epiphonischen Psalmengesange das ganze Volk, während für die meisten antiphonischen Gesänge noch eigene geschulte Sänger erforderlich waren, welche die antiphonisch zu singenden Psalmen und die Antiphonen zu intonieren, den Gesang des Volkes zu leiten hatten und neue Melodien mit dem Volke einüben mußten. Die Beteiligung des Volkes am Gesange scheint übrigens im Orient eine weitgehendere gewesen zu sein als im Occident.

18. Ambrosius.

1. Ambrosius als Hymnendichter. Einer der berühmtesten und verdienstvollsten Kirchenlehrer, welcher durch seine Anordnungen und Verbesserungen auf dem Gebiete der Liturgie und der Kirchenmusik sich den Namen eines „Vaters des abendländischen Kirchengesanges" erworben und auch als Hymnendichter bahnbrechend gewirkt hat, ist der heilige Ambrosius, Bischof von Mailand, geboren um 333 zu Trier, gestorben am 4. April 397.

Wir betrachten den großen Kirchenlehrer zunächst in seiner Bedeutung für die kirchliche Hymnologie. Als der der Zeit nach erste Hymnendichter der lateinischen Kirche gilt der heilige Hilarius von Poitiers. Aber Ambrosius hat einen ungleich nachhaltigeren Einfluß auf die religiöse Dichtkunst ausgeübt, da seine Lieder nach Inhalt und Form mehr geeignet waren, sich beim Volke einzubürgern. Waren die Hymnen des heiligen Ambrosius einerseits in das Gewand der klassischen Dichtung gekleidet, so lag doch ihr Wert auch anderseits in ihrer tiefen, religiösen Grundstimmung, in der populären Behandlung der christlichen Dogmen und in der Innigkeit der Empfindung. Die Begeisterung, mit welcher das mailändische Volk die Hymnen des Ambrosius sang, veranlaßte bei den Arianern den Glauben, daß diese Gesänge magische Zauberkraft hätten. Augustinus erzählt mit erhebenden Worten, welchen Eindruck die Hymnen des Ambrosius auf ihn gemacht hätten[1]. Augustins Mutter, die heilige Monika, kannte viele ambrosianische Hymnen auswendig und wußte stets einige Verse aus denselben bei passenden Gelegenheiten zu rezitieren.

Trotz der Beliebtheit der Dichtungen des großen mailändischen Kirchenlehrers wurde doch schließlich die Überlieferung darüber, welche

---

[1]) Confess. IX, 6, 14.

Hymnen dem Ambrosius zuzuschreiben seien, eine schwankende, einerseits, weil viele dieser Hymnen in die Liturgie aufgenommen worden waren und so ihre literargeschichtliche Bedeutung in einer höheren aufgegangen war, anderseits, weil Ambrosius als Hymnendichter viele Nachfolger fand, welche seinen Stil und sein Metrum[1]) nachahmten, so daß es schließlich schwer wurde, die echten ambrosianischen Hymnen von den unechten zu scheiden.

Die neuere Forschung hat sich lebhaft mit der Frage beschäftigt, welches die echten ambrosianischen Hymnen seien. In Betracht kommen für diese Frage neben den hymnologischen Nachrichten aus dem Altertum das Mailänder Hymnar sowie die inneren Merkmale der Echtheit eines ambrosianischen Hymnus (Inhalt, Stil, Metrum). Von den 41 im Mailänder Hymnar enthaltenen Dichtungen halten Biraghi[2]) und Dreves[3]) außer den schon durch Augustinus als echt bezeugten[4]) vier Hymnen Aeterne rerum conditor, Deus creator omnium, Iam surgit hora tertia, Intende, qui regis Israel noch folgende vierzehn für ambrosianisch: Splendor paternae gloriae — Nunc sancte nobis Spiritus — Rector potens, verax Deus — Rerum Deus tenax vigor — Amore Christi nobilis — Illuminans altissimus — Agnus beatae Virginis — Hic est dies verus Dei — Victor Nabor, Felix pii — Grates tibi, Jesu, novas — Apostolorum passio — Apostolorum supparem — Aeterna Christi munera — Jesu, corona virginum. Die Mauriner erkennen nur zwölf ambrosianische Hymnen an, Gevaert (la mélopée antique) nur zehn[5]).

Das Te Deum, welches im ganzen Mittelalter als ,,ambrosianischer Lobgesang" galt, dürfte, wie neuere Forschungen ergeben haben, nicht von dem großen mailändischen Kirchenlehrer herstammen[6]).

2. D e r E i n f l u ß d e s h e i l i g e n A m b r o s i u s a u f d i e G e s t a l t u n g d e r L i t u r g i e. Wenn hier von der Wirksamkeit des heiligen Ambrosius auf dem Gebiete der Liturgie die Rede ist, so kann es sich erstens um die l i t u r g i s c h e n T e x t e, zweitens um den V o r t r a g derselben handeln.

a) Was den ersteren Punkt anbelangt, so wäre hier die Frage zu untersuchen, inwieweit der heilige Ambrosius einen Anteil hat an der Entstehung der ambrosianischen Liturgie, welche noch heute in den Kirchen Mailands in Gebrauch ist. Wir fassen uns hier ganz kurz, da dieser Gegenstand mehr in eine Geschichte der Liturgie gehört. Die

---

[1]) Das Metrum der ambrosianischen Hymnen ist der jambische Dimeter, eine Dichtform, welche im christlichen Altertum schließlich schlechthin metrum Ambrosianum hieß.

[2]) Inni sinceri e carmi di S. Ambrogio, 1862.

[3]) Aurelius Ambrosius, der „Vater des Kirchengesanges". Eine hymnologische Studie. Freiburg i. Br. 1893. (No. 53 der Ergänzungshefte zu den „Stimmen aus Maria-Laach".)

[4]) Vgl. Dreves a. a. O., S. 32 ff.

[5]) Vgl. Chevallier, Poésie liturgique du moyen âge; Rythme et histoire, 1893, 69 ff.

[6]) Vgl. H. Bone, Das Te Deum. Frankfurter zeitgemäße Broschüren, II, 1881, S. 3. Schletterer, Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst, 1869, S. 107 und 572.

nach dem heiligen Ambrosius benannte Liturgie ist ihren wesentlichen Bestandteilen nach älter als der große mailändische Kirchenlehrer. Nach der herrschenden Ansicht ist dieselbe aus dem Orient nach Mailand gekommen. Inwieweit der heilige Ambrosius in die zu seiner Zeit übliche Liturgie eingegriffen hat, ist schwer zu sagen. Im 4. und 5. Jahrhundert diente bei der Reform des Meßritus die mailändische Liturgie der römischen in vielen Stücken zum Vorbilde. Verschiedene Versuche, die römische Meßliturgie in Mailand statt der bisher üblichen einzuführen, scheiterten an dem Widerstande des Volkes; die ambrosianische Liturgie wurde schließlich für Mailand von den Päpsten selbst genehmigt. Der heilige Karl Borromäus änderte später an der ambrosianischen Liturgie manches zugunsten der Übereinstimmung mit der römischen.

Die Meßliturgie des ambrosianischen Ritus stimmt im Aufbau mit der des römischen überein. Der Kanon entspricht dem Sinne der Gebete nach ganz dem der römischen Messe; er enthält einige Zusätze, die orientalischen Ursprungs sind. Die wichtigsten Abweichungen der ambrosianischen Meßliturgie von der römischen sind folgende: α) der Introitus (in der mailändischen Liturgie Ingressa genannt) hat weder Psalm noch Gloria; β) das feierliche römische Kyrie in der Neunzahl fehlt dem mailändischen Ritus; das dreimalige Kyrie wird nur ohne Modulation nach dem Gloria, nach dem Evangelium und vor dem Schlußsegen gesprochen; γ) auf den Introitus folgt in der ambrosianischen Liturgie das Gloria und die oratio super populum, welche unseren römischen Kollekten entspricht; δ) es sind zwei Lektionen vorhanden; ε) auf das Evangelium folgt die antiphona post evangelium; an hohen Festtagen geht dem Evangelium ebenfalls eine Antiphone voraus; ζ) unmittelbar vor dem Offertorium grüßt der Priester mit Pacem habete, worauf die oratio super sindonem laut gebetet wird. η) auf den Ritus des Offertoriums, welcher vom Gesange der Offertoriumsantiphone begleitet wird, folgt das Credo und die laut gesprochene oratio super oblata (der römischen Sekreta entsprechend); ϑ) die Texte der Präfation sind mannigfaltiger als im römischen Ritus, da fast jedes Fest eine eigene Präfation hat; ι) während der Brechung der heiligen Hostie wird eine Antiphone gesungen, welche confractio heißt und keine Parallele im römischen Ritus hat; κ) nach der Brechung der heiligen Hostie wird das Paternoster und Libera laut gesungen; λ) die während der Kommunion gesungene Antiphone, welche der communio des römischen Ritus entspricht, heißt transitorium[1]).

Bezüglich des Stundengebetes der ambrosianischen Liturgie sei hier auf die ausführliche Darstellung hingewiesen, welche Kienle auf Grund einer aus dem 11. Jahrhundert stammenden Pergamenthandschrift geliefert hat[2]).

---

[1]) Vgl. Kienle, Über ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang. Brünn, 1884, S. 16 ff. Weitere Literatur s. bei Thalhofer, Handbuch der katholischen Liturgik, 2. Bd. Freiburg i. Br. 1890, S. 40.

[2]) a. a. O. S. 6 ff.

b) Was den Vortrag der liturgischen Texte anlangt, so bestehen die Verdienste des heiligen Ambrosius darin, daß er, selbst ein begeisterter Freund der Musik und in dieser Kunst sehr erfahren, die Psalmodie nach dem Vorbilde der orientalischen Kirchen weiter entwickelte, vor allem durch Schöpfung reicherer und rhythmisch höher stehender Melodien sowie durch die Einführung des antiphonischen Gesanges, d. h. des zwischen zwei Chören abwechselnden Vortrages eines Psalmes oder Hymnus. Als der heilige Ambrosius eines Tages sich mit der Gemeinde in seiner Basilika eingeschlossen hatte, um dieselbe vor der Besitznahme durch die Arianer zu retten, machte er, um die Gläubigen in einer der heiligen Stätte würdigen Weise zu beschäftigen, dieselben mit der im Orient schon längst gebräuchlichen antiphonischen Singweise bekannt und lehrte sie, auch einige von ihm verfaßte Hymnen singen. Die von dem großen Kirchenlehrer gegebenen Anregungen trugen reiche Früchte, indem allmählich der ganze Occident sich die ambrosianischen Melodien und die Sangweise der mailändischen Kirche zum Vorbilde nahm. Ambrosius hat also das Verdienst, den liturgischen Gesang im Occident auf eine vom künstlerischen Standpunkte höhere Stufe gestellt, die Liturgie bereichert und in manchen Beziehungen einheitlicher gestaltet zu haben.

3. Die ambrosianischen Melodien. Über die Bedeutung des heiligen Ambrosius auf musikalisch-technischem Gebiete lauten die Angaben und Urteile der neueren Musikschriftsteller widersprechend[1]). Die Unsicherheit in dieser Frage rührt hauptsächlich daher, daß Proben[2]) echt ambrosianischer Melodien kaum vorhanden sind, da die Entwicklung der Kirchenmusik nach Ambrosius weiter im Fluß geblieben ist und selbst die aus dem früheren Mittelalter stammenden Choralmelodien der ambrosianischen Liturgie sich nicht sicher als echt, d. h. als unbeeinflußt von der späteren Fortbildung nachweisen lassen. Was diejenigen mittelalterlichen Schriftsteller, welche noch vielleicht ambrosianische Melodien gehört haben, über dieselben urteilen, ist so allgemein ge-

---

[1]) Siehe diese widersprechenden Angaben von Riemann, Köstlin, Fétis, Dommer, Ambros und Kümmerle bei Dreves, Aurelius Ambrosius. Freiburg i. Br. 1893, S. 88—94.

[2]) Proben von alten Gesängen der mailändischen Liturgie hat Pothier in seinem Werke „Der gregorianische Choral“ (Tournay 1881) herausgegeben; eine Pergamenthandschrift aus dem 11. Jahrhundert, welche die ambrosianische Liturgie ihren wesentlichen Bestandteilen nach enthält, ist in der Paléographie musicale veröffentlicht und von Kienle in seinem schon erwähnten Werke „Über ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang“ ihrem Inhalte nach näher untersucht worden. Über weitere Handschriften siehe die Notizen bei P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, 1895, S. 42, Anm. und bei Dreves, Aurelius Ambrosius S. 109. Alte ambrosianische Melodien finden sich vielleicht auch in dem 1897 in Mailand herausgegebenen Antiphonarium Ambrosianum. Die Melodien zu den Hymnen der mailändischen Liturgie sind im Jahre 1619 unter dem Kardinal Friedrich Borromeo gedruckt worden; der Titel des Werkes lautet: Psalterium, cantica et hymni aliaque divinis officiis ritu Ambrosiano psallendis communia . . . Frederici Cardinalis Archiepiscopi iussu edita, Mediolani. MDCXIX.

halten und so vieldeutig, daß man von der Eigenart der ambrosianischen Melodien keine deutliche Vorstellung gewinnen kann.

Zunächst müssen wir den Begriff „ambrosianische Melodie“ feststellen. Ambrosianisch im engsten Sinne sind diejenigen Melodien, welche von Ambrosius selbst komponiert sind, in weiterem Sinne jene, welche den letzteren in ihrer Eigenart genau nachgebildet sind, im weitesten Sinne die Melodien der mailändischen Liturgie überhaupt. Wir fassen das Wort „ambrosianisch“ zunächst im engsten Sinne und suchen festzustellen, welche Teile der heutigen mailändischen Liturgie vom Ambrosius herrühren können. Ein Teil der kirchlichen Tagzeiten existierte zur Zeit des Ambrosius noch nicht; daher haben wir zunächst einen großen Teil der Offiziumsgesänge der mailändischen Liturgie von vornherein als nicht ambrosianisch zu bezeichnen. Da überdies das ganze Offizium nach Ambrosius noch zahlreiche Veränderungen erlitt, so dürfte überhaupt nicht viel von den Gesängen der mailändischen Liturgie von Ambrosius herstammen. Daß Ambrosius Antiphonen und Responsorien komponiert habe, ist wohl unrichtig; er hat nur die sogen. antiphonische Vortragsweise der Psalmen in Mailand eingeführt. (S. o. S. 93, 98.) Sicher wissen wir von Ambrosius nur, daß er Hymnen[1]) gedichtet nnd komponiert hat. Inwieweit Ambrosius noch auf die Melodienbildung bei anderen Teilen der Liturgie eingewirkt hat, etwa durch Einführung der Jubilationen oder überhaupt reicherer Melodien, ist nicht leicht zu entscheiden. Jedenfalls hat aber Ambrosius mit seinen Melodien nicht etwas absolut Neues in die Musik eingeführt, sondern er hat den zu seiner Zeit herrschenden Tonsystemen der Griechen das entnommen, was ihm zur Förderung der Kirchenmusik notwendig oder nützlich erschien. Das ist die natürlichste und einfachste Annahme, welche wir deshalb so lange zu verteidigen haben, bis das Gegenteil erwiesen ist. Eine Nachahmung der griechischen Musik konnte dem erleuchteten Kirchenlehrer ebensowenig als dem Geiste des Christentums widersprechend erscheinen, wie die Nachahmung griechischer Metra in den Hymnen oder der griechischen Baukunst bei den christlichen Gotteshäusern. Daß dasjenige, was sich mit der Würde des Gotteshauses nicht vertrug, ferngehalten wurde, ist selbstverständlich.

Was die Beschaffenheit der ambrosianischen Melodien anlangt, so haben wir zu unterscheiden: a) den Rhythmus, b) die Tonarten, c) den Umfang, d) den melismatischen Charakter der Melodien.

a) Schriftsteller aus dem Altertum haben die ambrosianischen Melodien als metrisch bezeichnet[2]). Dies kann jedoch nur so zu verstehen sein, daß die Melodien, welche Ambrosius zu den von ihm gedichteten Hymnen schuf, sich in ihrem Rhythmus an den metrischen

---

[1]) „Untersuchungen über die Echtheit der Hymnen des Ambrosius“ hat Dr. August Steier im Jahrb. für klass. Philol. 1903, S. 549—662, veröffentlicht.

[2]) Siehe Näheres darüber bei Dreves a. a. O. S. 103; ferner bei Kienle, Über ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang, S. 24.

und strophischen Bau der in jambischen Dimetern gedichteten Gesänge[1]) anschlossen. Auch in der griechischen Musik waren die Melodien dem Metrum angepaßt[2]). In den nicht metrisch behandelten Texten der ambrosianischen Liturgie ist ebenderselbe freie, oratorische Rhythmus zu beobachten, wie im gregorianischen Gesange.

b) Bezüglich der Tonarten, welche der heilige Ambrosius seinen Gesängen zugrunde legte, herrscht ein Streit darüber, ob Ambrosius gewisse Tonarten, die späteren sogenannten Kirchentöne, frei geschaffen oder ob er sich in dieser Beziehung an die römisch-griechische Musiktheorie seiner Zeit angelehnt habe. Diejenigen neueren Autoren, welche sich am gründlichsten mit den ambrosianischen Melodien befaßt haben, bezeichnen die Überlieferung, nach welcher Ambrosius die nach ihm benannten vier Kirchentöne erfunden haben soll, mit guten Gründen als Legende[3]). Richtig bemerkt Wagner: „Tonarten pflegen nicht das Werk eines einzigen, sondern das Resultat einer theoretischen Abstraktion aus vorhandenen Kunstwerken zu sein"[4]). Große Wahrscheinlichkeit hat die Ansicht Kienles, welcher die Nachrichten über Ambrosius als Erfinder der ältesten vier Kirchentöne darauf zurückführt, daß man in den ältesten Zeiten die Choralmelodien in vier Klassen gruppierte[5]).

c) Der Tonumfang der ambrosianischen Melodien muß ein bedeutender gewesen sein. Ein mittelalterlicher Schriftsteller, Johann de Muris (aus dem 14. Jahrhundert), sagt vom heiligen Gregor, daß derselbe den Gesang nicht so weit ausgedehnt habe, wie dies vom heiligen Ambrosius behauptet worden sei (Summa musicae c. 3). Nach Bäumker[6]) beruht das Tonsystem des ambrosianischen Gesanges auf der Annahme von vier generisch verschiedenen Skalen, welche aufwärts bis zur großen Non der Finalnote und abwärts bis zur Unterquinte derselben sich bewegten, sonach je eine volle Tredecime umspannten.

d) Der melismatische Charakter der ambrosianischen Melodien wird von den mittelalterlichen Schriftstellern verschieden beurteilt. Odo

---

[1]) Allerdings hat Ambrosius in seinen metrischen Hymnen neue Bahnen eingeschlagen; er berücksichtigt mehr den Wortaccent als die Quantität der Silben; letzteres Prinzip war gewiß volkstümlicher.

[2]) Vgl. Dreves a. a. O. S. 107.

[3]) Dreves a. a. O. S. 102.

[4]) Einführung in die gregorianischen Melodien, 1895, S. 42. — Der von Kienle untersuchte, aus dem 11. Jahrhundert stammende Kodex mit ambrosianischen Melodien weist alle acht Tonarten auf, ja er hat viele Transpositionsskalen, so daß, wer will, auch 12 und 14 Tonarten findet. (Kienle, Über ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang, S. 28.)

[5]) „Diese Zählweise erhielt sich", wie Kienle weiter bemerkt, „bei den Theoretikern bis in das 11. Jahrhundert und weiter. Man rechnete unseren jetzigen 1. und 2. Ton als einen, den Prōtos, unseren 3. und 4. als Deuteros, die folgenden Paare als Tritos und Tetartos, jedesmal mit den beiden Unterabteilungen: authentisch und plagal, wie noch heute bei den Griechen. Doch scheint es, als ob einige der plagalen Tonarten im ambrosianischen Gesange nicht jene volle, klare melodische Ausbildung erlangt hätten, wie wir sie im gregorianischen Gesange sehen". Über ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang, S. 24.

[6]) Wetzer und Welte, Kirchenlexikon, 2. Aufl. I, 694.

(† 942 als Abt von Clugny) spricht von der „Süßigkeit" dieser Melodien [1]); Guido von Arezzo nennt den Ambrosius wegen seiner Gesangsweise praedulcis (überaus süß). Hingegen bezeichnet Radulf, Dekan von Tungern († 1430), bei einer Schilderung des mailändischen Ritus den ambrosianischen Gesang im Gegensatz zum gregorianischen solemnis, fortior und durior (feierlich, stärker und härter). Derartige allgemeine Charakteristiken haben wenig Wert, da die Beurteilung von Melodien bis zu einem gewissen Grade auch von dem musikalischen Empfinden einer bestimmten Zeit abhängig ist. Jedenfalls müssen wir uns hüten, aus einem Ausdruck wie dulcis auf reich entwickelte Jubilationen oder auf Melodien, welche wir nach heutigem Geschmacke als reich und innig bezeichnen würden, zu schließen. Aus der Vergleichung der ambrosianischen Melodien mit den gregorianischen scheint aber wenigstens hervorzugehen, daß die ersteren einfacher waren.

Mehr Anhaltspunkte für die Kenntnis des melismatischen Charakters der ambrosianischen Melodien bieten die uns bekannten ältesten Gesänge der mailändischen Liturgie. Kienle hat die Melodien des von ihm untersuchten, aus dem elften Jahrhundert stammenden Kodex untersucht und kommt zu folgenden Resultaten: Die Melodien dieser Handschrift enthalten alle 8 Tonarten; auch einige plagale Melodien kommen vor, doch ist die Tiefbewegung in denselben „seltener, einfacher und selbst einförmiger" als die der entsprechenden gregorianischen Melodien; was den Rhythmus betrifft, so sind die ambrosianischen Melodien so gebaut wie die gregorianischen; doch sind die ersteren an sich für uns fremder und weniger verständlich; in den Melodien finden sich reiche Abstufungen von der einfachsten Form (dem Rezitativ) bis zu den reich melodischen; es finden sich auch ausgedehnte Jubilationen in bestimmten Gesängen bei feierlichen Anlässen; die Melodien haben tiefe Empfindung und inneres Leben, aber sie sind, wie schon bemerkt, unserem modernen Empfinden noch fremder als die gregorianischen.

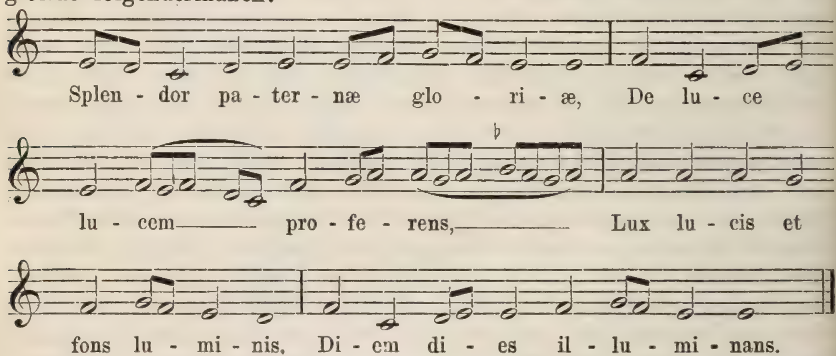
Die Richtigkeit dieser Beurteilung ist nicht zu bezweifeln; nur frägt es sich eben, ob man aus den Melodien des Kienleschen Kodex ohne weiteres auf die echt ambrosianischen schließen kann; Kienle hält sich dazu für berechtigt und glaubt die „Echtheit" der von ihm untersuchten Melodien mit guten Gründen verteidigen zu können.

Dreves geht von einem anderen Material aus. Nachdem er zunächst festgestellt hat, daß der ambrosianische Choral ein wirklicher Gesang, nicht bloß Rezitation war (gegen Dommer), sucht er aus apriorischen Gründen zu beweisen, daß die Melodien desselben auf dem zur Zeit des Ambrosius herrschenden musikalischen System der Griechen beruhen mußten (mit Thierfelder gegen Hermesdorff). Dreves

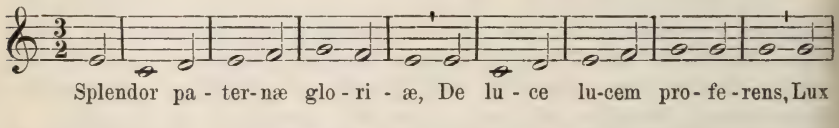
---

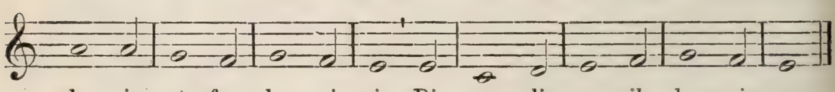
[1]) Sanctus vero Ambrosius in sola dulcedine mirabiliter laborat. Vgl. Kienle, Die ambrosianischen Melodien, S. 25. Odo sagt ferner, die Sänger hätten den ursprünglich streng diatonischen Charakter der ambrosianischen Melodien verweichlicht (nimium delicatarum vocum pervertit lascivia); danach scheint die „Süßigkeit" der älteren Melodien doch nur in relativem Sinne zu fassen zu sein.

findet seine Behauptung bestätigt durch die von ihm hergestellte älteste Form der Melodien gewisser, als echt ambrosianisch anerkannten Hymnen. Er untersucht nämlich nach dem Psalterium des Kardinals Borromeo (vom Jahre 1619) und dem Hymnar der Bibliotheca Trivulziana in Mailand die Melodie folgender Hymnen: Aeterne rerum conditor — Splendor paternae gloriae — Jam surgit hora tertia — Nunc sancte nobis Spiritus — Deus creator omnium — Amore Christi nobilis — Illuminans altissimus — Apostolorum supparem — Hic est dies verus Dei — Grates tibi, Jesu, novas — Apostolorum passio. Durch Streichung aller sogenannten Melismen, die in den einzelnen Handschriften eine verschiedene Gestalt haben, führt Dreves diese Hymnen auf die einfachste Form zurück, welche er auch für die älteste hält. So entstehen Melodien, in welchen, dem jambischen oder trochäischen Metrum entsprechend, halbe und ganze Noten miteinander wechseln. So lautet z. B. im Psalterium des Kardinals Borromeo die festiva zum Hymnus Splendor paternae gloriae folgendermaßen:



Die ursprüngliche Fassung der Melodie soll nach Dreves ungefähr folgende sein:





Dreves schließt aus allem, daß die echten ambrosianischen Melodien streng metrisch waren und keinerlei Melismen oder Jubilationen enthielten. Dieser Schluß mag unter der Voraussetzung richtig sein, daß Ambrosius die liturgischen Texte nur durch metrische Hymnen und die kirchliche Tonkunst nur durch die zu diesen Hymnen komponierten Melodien bereichert hat.

Vielleicht gelingt es der gelehrten Forschung, weiteres urkundliches Material zur Entscheidung der schwebenden Fragen aufzufinden und zugänglich zu machen.

19. Liturgische Sänger und kirchliche Gesangschulen vor Gregor I.

1. Liturgische Sänger. Wie schon oben (S. 90) erwähnt wurde, bestand die älteste Art der Psalmodie darin, daß ein Vorsänger den Psalm begann und das Volk antwortete. Der Solovortrag kam später auch bei anderen Gesängen vor. Es entstand schließlich in der ältesten Kirche ein eigener Stand der liturgischen Sänger, cantores. Dieser bildete zuerst neben den lectores sogar einen eigenen Ordo. Noch heute werden bei den Griechen die Sänger (psaltai) geweiht, und noch jetzt werden in den feierlichen Karfreitagsorationen die Sänger unter dem Namen confessores[1]) als ein eigener Weihegrad der Kleriker erwähnt. Im Occident verwischte sich allmählich der Unterschied zwischen den lectores und cantores. Man wählte noch längere Zeit die Sänger aus den Reihen der Kleriker.

Als liturgische Personen hatten die cantores im Gotteshause ihren eigenen Platz, und zwar an einem Orte, welcher in der Nähe des Altares sich befand und vom Laienschiff durch Schranken (cancelli) getrennt war. Dieser erhöhte Raum hieß Chor. Die Verlegung des Chores in den hinteren Teil des Schiffes kam erst im späteren Mittelalter auf.

2. Gesangschulen. In dem Maße, in welchem der liturgische Gesang reichere und kunstvollere Formen annahm, wurde für die Sänger eine technische Ausbildung immer notwendiger. Der hl. Cyprian, Bischof von Karthago († 258) fordert ausdrücklich, daß der Kirchengesang nicht mit unausgebildeten Stimmen (inconditis vocibus) ausgeführt werde[2]). Von Origenes wird berichtet, daß er, 18 Jahre alt, als Gehilfe und Nachfolger seines Lehrers Clemens Alexandrinus in die Katechetenschule zu Alexandrien eintrat, speziell um auch den Gesangunterricht zu übernehmen[3]).

Die ersten kirchlichen Gesangschulen finden wir in den Klöstern Syriens und Ägyptens; die Vorsänger hatten hier die Brüder im Gesange auszubilden. Der Occident folgte diesem Beispiele nach. Um 484 gab es in Karthago unter dem Klerus auch sogenannte lectores infantuli, welche bei der Psalmodie als Sänger verwendet wurden; daß diese Knaben einen geregelten Unterricht im liturgischen Gesange erhielten, versteht sich von selbst. Eine Inschrift von Lyon aus dem Jahre 552 nennt, wie Duchesne[4]) berichtet, einen Primicerius der Schola cantorum, eine spanische Inschrift einen princeps cantorum; auch aus diesen Ausdrücken darf man auf eine geregelte Ausbildung von Sängern schließen. Wenn wir dem Zeugnisse des Panvinius[5]) Glauben schenken dürfen, so wurde die erste römische Singschule von Papst Silvester I. (314—337)

---

[1]) Diesen Namen führten die Sänger von ihrer Aufgabe, den Herrn zu preisen (confiteri Domino).

[2]) Vgl. Gregoriusbuch, 1890, S. 119.

[3]) Gerbert, De cantu, I, 28.

[4]) Les origines, S. 335.

[5]) Vgl. Gerbert, De cantu, I, 35.

gegründet. An derselben soll es einen Primicerius, drei Paraphonisten und einen Archiparaphonisten gegeben haben. Die Zuverlässigkeit dieser Angabe wird zwar von neueren Forschern bestritten, doch paßt die Nachricht gut zu der Tatsache, daß grade unter Silvester I., unmittelbar nach dem Erlaß des Mailänder Duldungsedikts, die Kirche ihren Gottesdienst prächtiger ausstatten und feierlicher entfalten konnte. Unter Hilarius (461—468) sollen an der Hauptkirche Roms, der lateranensischen Basilika, die Sänger nach päpstlicher Anordnung in einem Hause zusammen gewohnt haben[1]). Wenn ferner das sogenannte leonianische Sakramentar noch in die Zeit vor Gelasius I. (492—496) zu versetzen ist, dann dürfte es, wie Haberl richtig schließt, eine feste Gesangspraxis schon unter dem soeben genannten Papst Hilarius gegeben haben. Die von demselben errichteten Singschulen waren nach dem Zeugnisse des Bibliothekars Anastasius in Rom Gesellschaften von Ministerialen und Klerikern, die bei bestimmten Stationen ministrierten und als Sänger fungierten[2]).

Die ersten bestimmteren Nachrichten über die römische Sängerschule stammen erst aus der Zeit des Papstes Gregor I., über welchen wir im folgenden ausführlicher zu handeln haben.

20. Papst Gregor I. und seine Bedeutung für die Kirchenmusik.

1. Die Entwicklung der römischen Liturgie vom vierten Jahrhundert bis Gregor I. Nachdem die festere Gestaltung des Meßritus in seinen verschiedenen Formen (vgl. S. 67) im vierten Jahrhundert begonnen hatte, blieb die römische Liturgie noch während des fünften und sechsten Jahrhunderts bis zu einem gewissen Grade im Fluß. Vornehmlich waren es die Päpste Damasus I. (366—384), Leo I. (440—461), Gelasius I. (492—496), Symmachus (498—514), Johannes I. (523 bis 526) und Bonifatius II. (530—532), welche auf die Entwicklung der Liturgie einen Einfluß ausübten[3]). Dem Papste Damasus I. wird das Verdienst zugeschrieben, die Liturgie der römischen Kirche in demselben ganzen Umfange geregelt zu haben, wie es Ambrosius in der mailändischen, Basilius in der griechischen Kirche getan haben soll. Durch Damasus erhielt das Kirchenjahr seinen Ausdruck in der Liturgie, speziell in den Lektionen, Orationen und Präfationen. Der Papst Gelasius I. schuf in seinem Sakramentar eine Zusammenstellung der Meßgebete, nachdem schon vorher, wahrscheinlich nach Leo I., eine derartige Sammlung[4]) veranstaltet worden war. Die Vermehrung der für die einzelnen Feste

---

[1]) Vgl. Haberl, Bausteine für Musikgeschichte. III. Die römische Schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Leipzig, 1888, S. 3.

[2]) Vgl. Gerbert, De cantu, I, S. 35.

[3]) Näheres über die Bedeutung dieser Päpste für die liturgische Musik s. bei Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 1903, S. 191 ff. An der Fortentwicklung des römischen Kirchengesanges hat auch Papst Hormisdas (514—523) gearbeitet.

[4]) Gemeint ist hier das von Bianchini entdeckte und herausgegebene sogenannte leonianische Sakramentar.

neugeschaffenen Orationen und Präfationen erzeugte schließlich eine solche Mannigfaltigkeit der liturgischen Gebete und Gesänge, daß sich das Bedürfnis nach einer größeren Einheitlichkeit des Meßritus geltend machte. Gregor I. war es, welcher sich dieser Arbeit unterzog.

2. Die Reform der Liturgie unter Gregor I. Nach dem Berichte des Diakons Johannes unternahm es Gregor I., das gelasianische Sakramentar neu zu bearbeiten, wobei er insbesondere die Zahl der Präfationen auf die heute vorhandene Zahl beschränkte, in dem Gebete Hanc igitur die auf das Kirchenjahr bezüglichen Zusätze entfernte und ein ebenfalls vom Kirchenjahre beeinflußtes Segensgebet durch das Paternoster nebst dem Embolismus (dem zwischen das Paternoster und die Brotbrechung eingeschobenen Gebete) ersetzte. Die durch Gregor I. vereinfachte Liturgie, welche zunächst nur für Rom Geltung hatte, verdrängte schließlich die übrigen abendländischen Liturgien fast vollständig; sie ist mit der heutigen Messe bis auf einige Bestandteile im Ritus der Opferung und der Kommunion identisch.

Auch das Stundengebet des Weltklerus wurde von Gregor I. einer Umgestaltung unterzogen, und das gregorianische Offizium bildet die Grundlage unseres heutigen Breviers[1]).

3. Gregor I. als Hymnendichter. Ebenso wie der hl. Ambrosius soll Gregor d. Gr. durch Schöpfung von liturgischen Texten, und zwar von Hymnen die Liturgie bereichert haben. Folgende Hymnen werden auf diesen Papst zurückgeführt: Primo dierum omnium und Nocte surgentes vigilemus (Sonntagsmette); Ecce jam noctis tenuatur umbra (Laudes); Lucis creator optime (Vesper); Rerum creator optime (Mittwochsmette); Audi benigne conditor (Fastenzeit) und Conditor alme, jetzt Creator alme siderum (Advent)[2]).

4. Gregor I. und der gregorianische Choral. Nach dem Berichte des Diakons Johannes (um 872) und anderer älterer Autoren sammelte Gregor d. Gr. die im Laufe der Jahrhunderte entstandenen und in verschiedenen Kirchen gebräuchlichen Gesänge, schied die minder wertvollen aus, berichtigte und vervollständigte die mangelhaften. Der genannte Biograph behauptet geradezu, daß Gregor I. aus dem bisher vorhandenen Material ein neues Antiphonarium[3]) hergestellt habe[4]).

---

[1]) Über die liturgischen Reformen Gregors I. verbreitet sich neuerdings Coelestin Vivell, O. S. B., in seiner Schrift: Die liturgische und gesangliche Reform des heiligen Gregor d. Gr. Seckau, 1904.

[2]) Vgl. Wetzer und Welte, Kirchenlexikon, 2. Aufl. s. v. Hymnen.

[3]) Das Wort Antiphonarium bedeutete zunächst eine Sammlung von Antiphonen; später wurde das liturgische Gesangbuch, welches nicht nur die Offiziumsgesänge (Antiphonen und Responsorien), sondern auch die Meßgesänge enthielt, Antiphonarium St. Gregorii genannt.

[4]) „Deinde . . . . Antiphonarium centonem nimis utiliter compilavit." Vita S. Gregorii Magni, II, 6. (Migne, Patrolog. latina, 75, 90). Das Wort cento bedeutete ursprünglich „Stück", dann ein aus einzelnen Stücken zusammengesetztes Ganze, eine Kompilation. — Die Tradition berichtet, daß Gregor das von ihm verfaßte Exemplar des Antiphonarium mittels einer goldenen Kette an den Hauptaltar der Peterskirche habe befestigen lassen. Das Original dieses liturgischen Sammelwerkes ist verloren gegangen.

Die Antiphonarien der römischen Kirche trugen demgemäß auf Grund einhelliger Tradition den Namen Gregors I. Die Arbeit, welche der große Papst durch die Zusammenstellung des Antiphonarium leistete, ging nicht bloß aus liturgischem, sondern auch aus künstlerischem Interesse hervor. Gregor d. Gr. gilt wegen des weitreichenden Einflusses auf die musikalische Gestaltung des liturgischen Gesanges als der Vater des Choralgesanges. Man hält diesen großen Papst mindestens für den Schöpfer der Grundlage, auf welcher sich der gregorianische Choral seit dem siebenten Jahrhundert weiter entwickelt hat. Kienle geht so weit, Gregor d. Gr. für einen großen Komponisten zu erklären. „Der hl. Gregor", sagt er [1]), „ist ein wunderbarer Sänger und ein Komponist von so hoher Begabung, wie im Laufe der Jahrhunderte nur selten einer ersteht. Seine Melodien haben 1000 Jahre geblüht und erschließen in unserer Zeit von neuem ihre duftigen Blütenkelche." Kienle macht also Gregor I. gradezu zum Schöpfer eines großen Teiles unserer jetzigen Choralmelodien. Sicher dürfte wenigstens soviel sein, daß derselbe die Melodien zu den von ihm gedichteten Hymnen komponiert hat.

Die soeben ausgesprochenen Ansichten waren das ganze Mittelalter hindurch und bis zum Ende des 17. Jahrhunderts unbestritten. Erst in neuerer Zeit regten sich die ersten Zweifel. Nachdem schon im Jahre 1615 Pierre Gussanville in seiner Ausgabe der Werke Gregors d. Gr. die Richtigkeit der sogenannten gregorianischen Tradition bezweifelt hatte, behauptete im Jahre 1729 Georg von Eckhart [2]), nicht Gregor I., sondern Gregor II. (715—731) habe die Grundlage unseres heutigen Choralgesanges geschaffen. Der Streit wurde in neuester Zeit besonders lebhaft, nachdem der gelehrte Direktor des Brüsseler Konservatoriums Gevaërt [3]) Gregor II. oder Gregor III. als denjenigen bezeichnet hatte, auf welchen sich die gregorianische Tradition beziehe; Gevaërt meint, die Verzierung des Kirchengesanges, die Ausbreitung der ursprünglich einfachen Gesänge, sei unter orientalischem Einfluß erfolgt und müsse den zahlreichen Päpsten hellenischer Abkunft zugeschrieben werden, deren es von 678—752 elf gegeben habe. Eine Reihe deutscher, belgischer, französischer und englischer Forscher traten der Auffassung Gevaërts energisch entgegen; es seien unter anderen genannt: Morin [4]), Cagin [5]),

---

[1]) Choralschule, Freiburg i. Br., 1899, S. 128.

[2]) De rebus Franciae orientalis, Würzburg, 1729, p. 718.

[3]) Les origines du chant liturgique de l'église latine. Gand, 1890; deutsch von H. Riemann. Leipzig, 1891.

[4]) Les véritables origines du chant grégorien, 1890, deutsch von Thom. Elsässer, O. S. B., unter dem Titel „Der Ursprung des gregorianischen Gesanges", Paderborn 1890. Morin untersucht in dem ersten Teile seiner sehr gründlichen Schrift den Wert der ältesten Zeugnisse zugunsten der gregorianischen Tradition. Im zweiten Teile prüft er die sachlichen Gründe, mittels deren Gevaërt seine eigene Ansicht zu stützen sucht: er untersucht hierbei vor allem den Zustand der musikalischen Kunst im 7. und 8. Jahrhundert, den syrisch-hellenischen Einfluß auf den Ursprung und die Entwicklung des lateinischen Gesanges, sowie endlich den Anteil der „hellenischen" Päpste an der Fortbildung der Liturgie und der liturgischen Musik.

[5]) Un mot sur l'Antiphonale Missarum. Solesmes, 1890.

Brambach[1]), Frère[2]), Mocquereau[3]), Ebner[4]), Vivell[5]). Trotzdem Gevaërt seine Anschauung noch einmal[6]) verteidigt hatte, beharrte die Mehrzahl der Forscher bei der traditionellen Ansicht.

Gegen die Auffassung der Traditionalisten wurde vor allem folgendes geltend gemacht:

a) Zu den Zeiten Gregors I. habe der Kirchengesang nur sehr einfache „embryonische“ Formeln[7]) gekannt, die erst durch die späteren Sänger weiter entwickelt worden seien;[8])

b) das Epitaphium Gregors I. (Duchesne, Liber pontificalis, I, 313) enthalte keine Erwähnung einer angeblich so umfassenden kirchenmusikalischen Tätigkeit des großen Papstes;

c) Gregor I. gedenke in keiner Zeile seiner zahlreichen Schriften und Briefe seiner Beschäftigung mit der Reform des Kirchengesanges;

d) die Tradition über Gregor I. sei erst seit Walafried Strabo (807—849) bezeugt.

Für die Ansicht der Traditionalisten lassen sich folgende Beweisgründe anführen:

a) Sicher ist es, daß Gregor I. ein Sakramentar redigiert hat und daß dieses an die Stelle des früheren gelasianischen getreten ist; dies bezeugen schon der hl. Adelhelm († 709), Papst Hadrian I. (772 bis 795), Alkuin und andere. Nach dem Zeugnisse des Amalarius und seines Zeitgenossen Hildemar hat Gregor I. auch das klerikale Offizium revidiert; daher tragen die ältesten Offiziumshandschriften den Namen dieses großen Papstes. Eine Neuordnung des Meßritus und des Offiziums war notwendig auch mit Maßnahmen verbunden, welche die Gesänge und ihre Ausführung betrafen. Daher ist die Nachricht des Johannes Diaconus, nach welcher Gregor I. ein neues Antiphonarium herausgegeben haben soll, auch innerlich wohl begründet; die Anfechtung der Glaubwürdigkeit des genannten Autors läßt sich mit guten Gründen zurückweisen[9]).

b) Die römische Gesangschule, welche sich auf eine ununterbrochene Tradition berufen konnte, führte ihre Begründung auf Gregor I. zurück. Dies paßt sehr gut zu der Angabe, daß Gregor I. ein neues Antiphonarium herausgegeben habe; denn die Überlieferung von Melodien

---

[1]) Gregorianisch. Leipzig, 1895, 2. Aufl. 1901, und der Aufsatz: De origine cantus Gregoriani theses XX im „Katholischen Kirchensänger“, 1896, N. 7 (Freiburg i. Br.).

[2]) In der Einleitung der Ausgabe des Graduale Sarisburiense. London, 1894.

[3]) De l'influence du Cursus sur la structure méthodique et rythmique de la phrase grégorienne, in der Paléographie musicale, IV, 25 ff.

[4]) In der Rezension der eben erwähnten Brambach'schen Schrift.

[5]) Coel. Vivell, O. S. B.: Der gregorianische Gesang. Eine Studie über die Echtheit seiner Tradition. Graz, 1904, und: Die liturgische und gesangliche Reform des heiligen Gregor d. Gr. Seckau, 1904.

[6]) La Mélopée antique dans le chant de l'église latine. Gand, 1895.

[7]) Vgl. O. Fleischer, Neumenstudien, I. Teil. Leipzig, 1895.

[8]) Diese Behauptung beruht auf rein apriorischer Annahme und kann positiven Zeugnissen gegenüber nicht in Betracht kommen.

[9]) Dies hat P. Wagner in seiner Schrift „Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen“, 1901, getan.

war in der Zeit vor dem 12. Jahrhundert nur auf mündlichem Wege üblich und ausführbar; eine Schola cantorum war die notwendige Voraussetzung für die geplante Reform des liturgischen Gesanges.

c) Leo IV. (847—855) spricht es ausdrücklich aus, daß der liturgische Gesang seinerzeit auf der von Gregor I. geschaffenen Grundlage beruhe, und er bedrohte jeden mit kirchlicher Strafe, der diese geschichtliche Tatsache in Abrede stellen würde.

d) Es gibt auch noch frühere Autoren, welche für die gregorianische Tradition zeugen. Zunächst ist es Walafried Strabo (807—849), welcher sagt: Traditur beatum Gregorium .... etiam cantilenae disciplinam in eam, quae hactenus quasi decentissima observatur, dispositionem perduxisse[1]). Ferner nennt Papst Hadrian I. (772—795) einen Praesul Gregorius als Urheber des Gesangbuches; er sagt allerdings nicht, daß er den ersten Papst dieses Namens meine; was er aber sonst über diese Person sagt, kann sich nur auf Gregor I. beziehen. Ein noch älterer Zeuge ist endlich Egbert von York (732—766), welcher berichtet, Gregor I. habe dem Mönch Augustin, als dieser zu den Angelsachsen zog, den Liber antiphonarius mitgegeben.

e) Zugunsten der traditionellen Auffassung spricht ferner die Tatsache, daß Johannes Diaconus das von Gregor I. verfaßte Antiphonarium eine Kompilation nennt. Diese vorsichtige Ausdrucksweise deutet, wie P. Wagner richtig bemerkt, an, daß der Biograph von Gregor I. nur soviel aussagen wollte, wieviel er verbürgen konnte. Tatsächlich ist das sogenannte gregorianische Antiphonar, soweit wir seine Gestalt aus den ältesten Handschriften kennen, nicht eine Arbeit von durchaus einheitlichem musikalischem Charakter, sondern es ist wirklich eine Kompilation, und es lassen sich in derselben „noch heute die verschiedenen Schichten erkennen, die in ihr übereinander und durcheinander gelagert sind"[2]). Das vergleichende Studium der Gesänge der Messe sowie des Offiziums auf Grund der ältesten Antiphonarien führt zu dem Resultat, daß „um 600 diejenige Ordnung des Kirchengesanges in Rom vorgenommen worden ist, welche die Grundlage des mittelalterlichen und auch des heutigen liturgischen Gesanges ist"[3]).

f) Es möge ferner ein Moment hervorgehoben werden, auf welches Mocquereau[4]) hinweist, daß nämlich „die liturgischen Psalmen auf den Kursus[5]) zugeschnitten sind" und daß dieselben demnach zu einer

[1]) Migne, Patr. lat. 114, 948.

[2]) P. Wagner weist dies im einzelnen in seinem Werke „Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen", S. 201 ff., nach.

[3]) P. Wagner, a. a. O. S. 213.

[4]) Paléographie musicale IV: De l'influence du Cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne, p. 25 ff.

[5]) Unter „Kursus" versteht man regelmäßig wiederkehrende, aus dem Textrhythmus erwachsene musikalische Kadenzen am Ende der Perioden oder auch der Periodenglieder. Das Wort cursus selbst stammt aus dem 11. Jahrhundert; doch wissen wir, daß schon die griechischen und römischen Prosaiker am Ende der Sätze oder Satzglieder wohlklingende Folgen von Silben und Wörtern anwendeten. Zur Zeit Ciceros stand noch der metrische cursus in Übung, wobei die Quantität der betreffenden lateinischen Silben maßgebend

Zeit entstanden sein müssen, welche denselben noch kannte; da nun nachweisbar die Kenntnis des „Kursus“ in der christlichen Literatur vom 7.—11. Jahrhundert verschwunden ist, so folgt, daß die genannten Melodien wie das ganze Korpus, dem sie angehören, um 600 fertig waren.

g) Brambach sucht in seinem oben zitierten Schriftchen die Streitfrage vom bibliographischen Standpunkte aus zu lösen. Er geht von der Tatsache aus, daß die Inventare und Bibliothekverzeichnisse der karolingischen Zeit „gelasianische“ und „gregorianische“ Meßbücher aufführen; letztere waren diejenigen, welche Karl d. Gr. adoptierte, als er die Einführung des römischen Ritus im fränkischen Reiche anordnete. Brambach weist nun nach, daß jener Gregor, auf welchen dieses Meßbuch, zu dem auch ein entsprechendes Gesangbuch vorhanden war, zurückgeht, nur Gregor I. sein kann[1]).

5. Die römische Gesangschule Gregors I. Ist es, wie schon oben (S. 103 ff.) erwähnt, wahrscheinlich, daß schon unter den Päpsten Silvester I.[2]) (314—337) und Hilarius (461—468) diejenigen Sänger, welche in der Hauptkirche Roms (St. Johannes im Lateran) ihres Amtes walteten, ein gemeinschaftliches Leben führten, so knüpfen sich an Gregor I. bereits gut beglaubigte Nachrichten über die römische

---

war. Diesen „Kursus“ brachten auch in den ersten Jahrhunderten die Liturgisten in Anwendung, welche sich an der Abfassung des römischen Sakramentars beteiligten. Gebräuchlich waren bei den Rhetoren folgende Schlußformeln: a) die aus dem Doppel-Trochäus mit vorhergehendem Proparoxytonon entstehende Formel, z. B. múnere cóngregéntur; im 11. Jahrhundert bekam dieselbe den Namen cursus velox; b) der cursus planus, d. i. Molossus mit vorhergehendem Choraeus oder Trochaeus, z. B. córde currámus; c) die daktylische Schlußformel, z. B. ésse partícipes; letztere hieß cursus tardus. Diese Formeln kamen nach dem 6. Jahrhundert in Vergessenheit, bis sie im 11. Jahrhundert für den päpstlichen Kanzleistil wieder in Übung gebracht wurden. Unter Gregor VIII. († 1187) verfaßte man eigene Regeln dafür, weshalb dieser Stil auch stilus gregorianus genannt wurde. Vgl. Kirchenmus. Jahrb. 1896, S. 91: Der Kursus und die Psalmodie nach den Forschungen der Paléographie musicale, IV.

[1]) Von der Frage, ob Gregor I. oder ein anderer Gregor der Schöpfer des sogen. gregorianischen Chorals sei, ist die weitere Frage zu unterscheiden, ob es jetzt noch echt gregorianische Melodien gibt. Hierüber wird noch in einem der späteren Abschnitte zu handeln sein. Es sei zunächst hier hingewiesen auf den instruktiven Aufsatz von P. Utto Kornmüller: „Gibt es noch echt gregorianische Melodien?“ Kirchenmus. Jahrbuch 1901, S. 64 ff.

[2]) Wie Onuphrius Pavinus (de interpret. vocum eccles.) um 1566 berichtet, hatte die Schule des Papstes Silvester I., deren Mitglieder bei Stationen, Prozessionen und an den verschiedenen Festtagen der größeren Kirchen in Rom während des Gottesdienstes sangen, einen Vorsteher, Prior oder Primicerius genannt, (primus in cera, einer, der bei Aktenstücken an erster Stelle das Wachssiegel aufdrückte). Außer dem Primicerius, welcher die besten und auserlesensten Jünglinge im Gesange, im Lesen der Heiligen Schrift und in guten Sitten zu unterrichten hatte, gab es noch vier Älteste in der Singschule, welche primus, secundus, tertius und quartus scholae genannt wurden; die drei ersten hießen Paraphonisten, der vierte aber Archiparaphonist, welcher dem Papste über die einzelnen Sänger berichten mußte. (S. o. S. 104.)

Schola cantorum[1]). Johannes Diaconus (im 9. Jahrhundert) berichtet darüber folgendes: „Er (Gregor I.) stiftete auch die Sängerschule, welche noch jetzt nach seiner Einrichtung in der heiligen römischen Kirche singt, und wies ihr nebst einigen Einkünften zwei Wohnungen an, wo noch heute sein Bett, auf welchem er liegend die Sänger unterrichtete und die Rute, mit welcher er die Knaben bedrohte, nebst dem authentischen Antiphonar in geziemender Verehrung aufbewahrt werden."

Aus diesem und anderen historischen Zeugnissen erfahren wir, daß Gregor I. an den damaligen zwei Hauptkirchen Roms, St. Johannes und St. Petrus, die römische Sängerschule als Kollegium und Unterrichtsanstalt für Männer und Knaben begründete oder wenigstens erneuerte. Diese Schola cantorum war eine organisierte, rechtsfähige Körperschaft, welche aus 7 Subdiakonen und 15—20 Knaben (pueri cantores) bestand. Zu Diakonen oder Priestern durften die Sänger, solange sie als Mitglieder der Schola die liturgischen Gesänge ausführten, nach der Anweisung Gregors nicht befördert werden[2]). Die kleinen Sänger (pueri cantores), welche aus allen römischen Schulen ausgewählt wurden, betrieben als Zöglinge der Schola cantorum nebenbei auch ihre Studien. Mitglieder der römischen Gesangschule wurden schon unter Gregor I., später noch wiederholt in andere Orte geschickt, um die römische Gesangsweise in anderen Gegenden zu verbreiten[3]). Über die Funktionen der einzelnen Mitglieder der Schola cantorum beim Gottesdienste gibt der erste Teil des Ordo Romanus nähere Auskunft[4]).

21. Die geschichtliche Entwicklung der Meßgesänge.

1. Allgemeines über die Zahl, Einteilung und den Charakter der Meßgesänge in der nachgregorianischen Zeit. Über diejenigen Texte im Meßritus, welche nicht gesprochen, sondern gesungen wurden, haben wir die ältesten Nachrichten aus nachgregorianischer Zeit in dem „Musica disciplina" betitelten Werke des mittelalterlichen Musikschriftstellers Aurelianus Reomensis (aus dem 9. Jahrhundert)[5]). Die betreffenden Angaben beziehen sich auf die römische Liturgie, welche zu Aurelians Zeit auch in Gallien die herrschende war. Als erstes Gesangstück nennt der genannte Schriftsteller den Introitus, d. h. jene Antiphonen, welche „beim Eintritt

[1]) Schola (Scola), eigentlich ein römischer Rechtsbegriff, ist nicht eine Schule, in welcher Unterricht erteilt wird, sondern eine Vereinigung oder Genossenschaft von Personen gleichen Standes zur gemeinsamen Wahrung ihrer Interessen (Zunft). So hatte die römische Kirche ihre Schola notariorum, defensorum usw. Vgl. Kienle, Choralschule, S. 30.

[2]) Dies hinderte natürlich nicht, daß hervorragende Mitglieder dieser Schule später in höhere Stufen der kirchlichen Hierarchie hinaufrückten; tatsächlich sind sogar einige Päpste, wie Honorius I., Vitalian, Adeoatus II., Sergius I., Gregor II., Stephan II., Paul I., Leo III., Stephan V., Paschalis I., Sergius II., Leo IV., Benedikt III. und Hadrian II.

[3]) Näheres hierüber s. bei Böckeler, Gregoriusbuch. Aachen, 1899, S. 124 ff.

[4]) S. Migne, Patrol. lat. 78. Vgl. auch Kienle, Choralschule, 3. Aufl., S. 30.

[5]) Vgl. Gerbert, Scriptores, I. Bd.

des Volkes in die Basilika gesungen wurden“. Auf den Introitus folgte die „Litanei, in welcher Gott und Christus um Erbarmen für das Volk angefleht wurden“; gemeint ist das Kyrie eleison. Der dritte Gesangstext war das Gloria, welches der Priester anstimmte. Es folgte das Graduale, d. i. ein Responsorium, welches so hieß, weil es auf den Stufen gesungen wurde. Den fünften Gesangstext bildete das Alleluja. Alsdann nennt Aurelian das Offertorium, d. h. jene Gesänge, welche „die Kirche dem Herrn über den dargebrachten Opfergaben singt“. Bei der Austeilung der hl. Kommunion wurde das Agnus Dei und im Anschluß daran die Communio gesungen.

Es werden also von Aurelian folgende Texte als Gesangstücke bezeichnet: 1. der Introitus, 2. das Kyrie, 3. das Gloria, 4. das Graduale, 5. das Alleluja, 6. das Offertorium, 7. das Agnus Dei, 8. die Communio. Wir vermissen hier erstens den Tractus, welcher nachweislich im 9. Jahrhundert schon existierte; er wird wohl nicht genannt, weil er das Alleluja vertrat. Das Sanctus, welches mit dem Benedictus zusammen im Meßritus einen Text bildet, ist vielleicht deswegen übergangen, weil es als zur Präfation gehörig betrachtet wurde. Das Credo bildete im 9. Jahrhundert noch nicht ein Gesangstück der römischen Meßliturgie[1]).

Man kann die hier genannten Texte vom musikalischen Standpunkte aus in zwei Gruppen teilen. Die erste derselben bilden jene Gesangstücke, welche auf der Psalmodie beruhen, nämlich der Introitus, das Graduale, das Alleluja, das Offertorium und die Communio[2]). Die zweite Gruppe umfaßt jene Stücke, welche den Hymnen näher stehen, nämlich das Kyrie, Gloria und das Agnus Dei, später noch das Credo und das Sanctus mit dem Benedictus.

Insofern als die Texte der betreffenden Gesangstücke bei jeder Messe wechseln oder dieselben bleiben, unterscheidet man Gesänge, die zum Proprium, und solche, die zum Ordinarium Missae gehören. Erstere sind: der Introitus, das Graduale, das Alleluja bezw. der Tractus, das Offertorium und die Communio, letztere das Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus.

Die Gesänge, welche immer vom Chor bezw. von der Sängerschule vorgetragen wurden, sind erklärlicherweise musikalisch reichhaltiger und wertvoller als jene des Ordinarium Missae. Die letzteren wurden bis etwa zum elften Jahrhundert vom funktionierenden Geistlichen oder vom ganzen Volke[3]) gesungen; daher war ihre melodische Fassung einfacher. Vom elften oder zwölften Jahrhundert an wurden alle Meßgesänge, also auch die des Ordinarium, vom Sängerchor ausgeführt;

---

[1]) Vgl. P. Wagner, Ursprung und Entwicklung usw., 1901, S. 61.

[2]) Von diesen gehören das Graduale und Alleluja zur Gattung des cantus responsorius, der Introitus, das Offertorium und die Communio zu der des cantus antiphonus. Der Tractus, welcher die Stelle des Alleluja vertrat, wurde von dem Vorsänger ohne Wiederholung seitens des Chores in einem Zuge von Anfang bis zu Ende gesungen; er steht in dieser Beziehung vereinzelt da.

[3]) Letzteres war besonders in Gallien üblich.

wenigstens bürgerte sich dieser Gebrauch immer mehr ein. Aus diesem Grunde wurden die Gesangstücke des Ordinarium etwas reicher melodisch ausgestaltet; in dieser solenneren Form wurden sie schließlich dauernd für die Festtage verwendet, während die älteren, einfacheren Gesänge an den gewöhnlichen Tagen und bei den Totenmessen beibehalten wurden.

Während des Aufenthalts der Päpste in Avignon lernten die päpstlichen Sänger in Frankreich die Kunst des mehrstimmigen Gesanges kennen; sie wendeten diese neue Gesangsart bei den Texten des Ordinarium Missae an, weil diese zum Teil täglich, zum Teil fast täglich wiederkehrten und die einmal gelernten Melodien dauernd verwendet werden konnten. Diese Texte wurden immer mehr gesanglich ausgestaltet und der Text des Ordinarium wurde schließlich für den Komponisten die eigentliche „Missa"[1]), während für die stets wechselnden Gesänge des Proprium das alte gregorianische Antiphonarium im Gebrauche blieb. Die mannigfaltigeren Texte des Proprium hätten zwar den Komponisten eine viel dankbarere Aufgabe gestellt; aber da ein solcher einzelner Text im Jahre nur selten wiederkehrte, so würde die auf die Einübung der betreffenden Melodien aufgewendete Arbeit sich immer von neuem wiederholt haben.

Im folgenden soll nunmehr die geschichtliche Entwicklung der einzelnen Meßgesänge kurz vorgeführt werden.

2. Der Introitus. Im gregorianischen Meßbuch[2]), in den Ordines Romani und bei den mittelalterlichen Liturgikern heißt der einleitende Meßgesang Antiphona ad introitum; später wurde dieser Text gradezu Introitus genannt[3]).

Der Introitus ist noch heute der erste von den veränderlichen Texten der Messe. Er besteht aus einer Antiphone, einem Psalmvers (dem eigentlichen Kern des Introitus), dem Gloria Patri und der wiederholten Antiphone. Der Introitus gehört nicht zu den ältesten Bestandteilen der Meßliturgie. In der frühesten Zeit begann die eucharistische Opferfeier, wie Justin und die apostolischen Konstitutionen bezeugen, mit „Lesungen", d. h. also mit der Epistel und dem Evangelium. In der basilianischen Liturgie wird allerdings die Messe durch den Gesang der Kantoren eingeleitet, und Basilius selbst sagt an einer Stelle[4]), daß der Lesung etwas vorausgeschickt werde, was von großer Bedeutung für die Geheimnisse sei; möglicherweise ist dies Psalmengesang gewesen.

---

[1]) Das mehrstimmig komponierte Ordinarium wurde nun geradezu Missa genannt.

[2]) D. i. dem sogen. Liber sacramentorum. Migne, Patrol. lat. 78, S. 25.

[3]) In der griechischen und den übrigen Liturgien versteht man unter Eisodos (= Introitus) das feierliche Hereintragen des Evangelienbuches (die kleine Eisodos) und der Opfergaben (die große Eisodos), wobei mehrere Antiphonen und Gebete, zuweilen auch Psalmenverse vorgetragen werden. Im Mittelalter hatte das Wort Introitus noch andere Bedeutungen; es bezeichnete erstens Abgaben, welche in manchen Gegenden Geistliche bei der Bewerbung um ein Amt mißbräuchlicherweise zu entrichten hatten; ferner wurde das Wort auch im Sinne von praesentia, d. i. Teilnahme am Gottesdienste, gebraucht (vgl. Wetzer und Welte, Kirchenlexikon, 2. Aufl. 6. Bd. S. 842).

[4]) Vgl. Migne, Patrol. lat. 78, 266.

In der römischen Liturgie dürfte der Introitus erst durch den Papst Coelestin I. († 432) eingeführt worden sein; wenigstens sagt der Liber pontificalis[1]) von diesem Papste, derselbe habe angeordnet, daß die 150 davidischen Psalmen vor dem Opfer psalliert werden sollten und zwar von allen, was bisher nicht geschehen sei[2]). Vivell[3]) hingegen meint, aus der der Itala entsprechenden Lesart der Gesangstexte beweisen zu können, daß der Introitus schon vor Damasus I. (366—384) im Gebrauch gewesen sei; die erwähnte Stelle im Liber pontificalis besage nur soviel, daß Coelestin I. den Psalmengesang an die schon gebräuchliche Introitusantiphone angeschlossen habe. Ein späteres Zeugnis sind die römischen Ordines (I, 8; II, 3, 4), nach welchen die in zwei Abteilungen im Chore der Kirche aufgestellte Schola cantorum in dem Augenblicke, da der zelebrierende Bischof die Sakristei verließ, den antiphonischen Gesang begann und so lange fortsetzte, bis der Celebrans dem Vorsteher der Sängerschule das Zeichen gab, den Gesang mit dem Gloria Patri abzuschließen[4]).

Aus diesem Psalmengesang beim Beginn der Messe ist allmählich der Introitus in der jetzigen Form entstanden. Der betreffende Psalm wurde durch eine Antiphone eingeleitet, deren Text meist der Heiligen Schrift, und zwar in sehr vielen Fällen aus dem Psalter entnommen war. Auf den Psalm folgte die Doxologie, welche an Festtagen durch Wiederholung des Introitus (d. i. der Antiphone mit einem Psalmvers) vor dem „Sicut erat" geteilt wurde. An die Doxologie schlossen sich einer oder mehrere Versus an, Versus ad respondendum oder ad repetendum oder auch Versus prophetales genannt, welche solange gesungen wurden, bis ein Diakon das Zeichen zum Kyrie gab, worauf eine letzte Wiederholung der Antiphone den Gesang beendete.

Der eigentliche Psalm, welcher den Kern des Introitus bildete, wurde gekürzt, als der römische Ritus sich außerhalb Roms verbreitete. Die Zeremonien in anderen Kirchen waren kürzer und das Bedürfnis nach einem langen Einleitungsgesange, welcher die Zeit vom Austritt des Celebrans aus der Sakristei bis zum Beginn der Messe auszufüllen hatte, nicht in dem Maße vorhanden, wie in Rom bei der Papstmesse. Schon nach den Ordines Romani hatte der Pontifex zu bestimmen, ob der ganze Psalm oder nur einige Verse gesungen werden sollten. Vom ganzen Psalm wurde schließlich nur ein Vers gesungen, und damit hatte der Introitus die Gestalt erhalten, welche er heute besitzt[5]).

[1]) Ed. Duchesne, I, 230.

[2]) Natürlich konnten nicht vor jeder Messe alle Psalmen gesungen werden, sondern es wurde eine Auswahl getroffen, durch welche die Psalmen auf das Kirchenjahr möglichst verteilt wurden.

[3]) Die liturgische und gesangliche Reform des heiligen Gregor d. Gr. Seckau, 1904, S. 29.

[4]) Für den Namen Introitus, der sich aus dem eben erwähnten Gebrauche erklärt, hat die ambrosianische Liturgie das Wort Ingressa (= ingressio); auch das Wort Invitatorium kommt als Bezeichnung für den Introitus vor.

[5]) Vgl. P. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 70. — Seit dem 11. Jahrhundert kommen beim Introitus sogenannte Tropen vor, d. i. reich melodisierte Texte, welche den liturgischen Introitus einleiten, verzieren und erweitern sollten. So wurde z. B. der Introitus der dritten Weihnachtsmesse

In den meisten Kirchen wird heute der Introitus, je nach dem ferialen oder festiven Charakter des Tages (feria, festum semiduplex, duplex oder solemne), und je nach der geringeren oder größeren Anzahl der Sänger von einem bis vier Kantoren (Signatoren) angestimmt und vom Gesamtchor weiter gesungen; hierauf tragen die Kantoren die erste Hälfte des Psalmverses, der Chor die zweite vor, und nachdem ebenso das Gloria Patri vorgetragen worden ist, wird der Introitus wieder angestimmt und vom Chor vollendet. Der zelebrierende Priester hat jetzt immer, was früher nicht üblich war, den Introitus zu lesen, also selbst dann, wenn der Chor diesen Text singt.

Die Sänger dürfen den Introitus nicht eher beginnen, als der Celebrans am Altare angelangt ist. (Caer. ep. lib. II. c. 8, und Grad. Rom. p. II.) Die Praxis, den Gesang des Introitus beim Hochamte ganz wegzulassen, wird von der S. R. C. unter dem 11. September 1874 als ein zu beseitigender Mißbrauch erklärt.

Während der Passionszeit und der Karwoche schließt sich, da das Gloria Patri wegbleibt, die Wiederholung des Introitus unmittelbar an den Psalmvers an. Zur österlichen Zeit setzt man der Antiphone des Introitus zwei oder drei Alleluja bei. Die feierliche Messe des Kar- und Pfingstsamstages hat keinen Introitus, weil ihr die Prophetien und feierlicher Litaneigesang, an Kirchen mit Taufbrunnen auch die Taufwasserweihe vorausgehen, worin die spezifische Tagesidee und Opferintention (Dank für die Wiedergeburt zur Gotteskindschaft im heiligen Geiste, dringliche Bitte für die Neophyten um Bewahrung der Taufgnade) schon genügend zum Ausdruck gekommen sind[1]).

Der musikalische Charakter der Introitusmelodie ist dadurch bedingt, daß der betreffende Text in der älteren Zeit antiphonisch, d. h. vom ganzen Chore vorgetragen wurde; die Melodien sind daher einfacher als die der responsorialen Sologesänge, aber mehr entwickelt als die jener Gesänge, welche einst, wie das Kyrie, Sanctus und Agnus, nicht bloß vom Chore, sondern auch vom Volke gesungen wurden. Die Melodie des Psalmverses im Introitus ist reicher als die der Offiziumspsalmen, was sich aus der Rezitationsart der letzteren leicht erklärt.

3. Das Kyrie. Das zweite Gesangstück der Messe ist das Kyrie eleison, welches unmittelbar auf den Introitus folgt. Dasselbe führt im ersten römischen Ordo, in der Regel des heiligen Benedikt und auch noch in dem oben genannten Werke des Aurelianus Reomensis den Namen litania, d. h. Flehgebet[2]). Es gehört zu den ältesten Texten des Meß-

---

„Puer natus est nobis“ eingeleitet mit den Worten: „Ecce adest de quo prophetae cecinerunt dicentes: Puer etc.“ Über die Tropen wird noch weiter unten gehandelt werden.

[1]) Thalhofer, Lit. II, 73.

[2]) In Rom finden wir das Kyrie in organischer Verbindung mit der Allerheiligenlitanei, welche an den Stationstagen bei der Prozession gesungen wurde und mit dem Kyrie eleison schloß. Das Kyrie der Messe am Karsamstag ist nichts anderes als der Schluß der Litanei, welche der Messe unmittelbar vorausgeht. An den Stationstagen brauchte das Kyrie in der Messe nicht besonders gesungen zu werden, weil es in der Litanei enthalten war.

ritus; denn es ist allen lateinischen Liturgien gemeinsam[1]) und kommt in den griechischen Liturgien häufig, nicht bloß im Meßritus vor. Da es aus griechischen Worten zusammengesetzt ist, so hat es in der römischen Liturgie wahrscheinlich schon seinen Platz gehabt, als in Rom das Griechische in der Liturgie noch die vorherrschende Sprache war.

In den griechischen Liturgien, z. B. der des heiligen Markus und der des heiligen Jakobus, war das Kyrie ein Ruf des ganzen Volkes, und zwar war es die Antwort der Gemeinde auf die Anrufungen des Vorbeters[2]). Eine Eigentümlichkeit der gallikanischen Liturgie ist es, daß das Kyrie durch zwei andere Gesänge, nämlich das vom Bischof angestimmte Trisagion (Dreimalheilig) und das Canticum „Benedictus Dominus Deus Israël" eingerahmt wurde[3]).

Das Kyrie wurde nicht nur am Anfange der Messe, sondern in der griechischen und mailändischen Liturgie auch wiederholt während der Messe, nämlich nach dem Gloria, dem Evangelium und der Communio gesungen. Außerhalb der heiligen Messe existiert es noch heute in der Benediktinervesper[4]).

Das Christe eleison kommt in der ambrosianischen und in den orientalischen Liturgien nicht vor. In der römischen Liturgie geht die Einführung dieser Anrufung auf Gregor I. zurück.

Daß das Kyrie eleison und Christe eleison immer je dreimal gesungen wird, ist eine erst in späterer Zeit eingeführte Übung. Ursprünglich wiederholte man das Kyrie so oft, als es notwendig war[5]); nach dem 1. und 5. Ordo Romanus gab nämlich der zelebrierende Bischof das Zeichen, mit dem Kyrie abzubrechen oder das Christe zu singen. Die heutige Praxis, nach welcher jede Anrufung dreimal gesungen und nach dem Christe das Kyrie wiederholt wird, läßt sich, wenigstens für die römische Kirche, etwa bis zum Jahre 800 zurückverfolgen[6]).

Über die Art und Weise, das Kyrie vorzutragen, findet sich im ersten Ordo Romanus eine Angabe, nach welcher das Kyrie nicht, wie es beim Introitus der Fall war, vom Prior scholae, sondern vom ganzen Sängerchore „angestimmt" wurde. Daraus und aus sonstigen Nach-

[1]) In Gallien war das Kyrie erst seit dem Konzil von Vaison (529) gebräuchlich. Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung usw.. S. 75.

[2]) Constit. Apost. 8, 6 und Menardus im Comm. zum gregor. Sakramentar. Migne, Patrol. lat. 78, 267.

[3]) Duchesne, Les origines, S. 64.

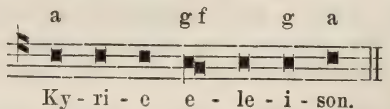
[4]) Noch bis in die neueste Zeit wurde das Kyrie im Offizium an Stelle des Deus in adjutorium in der Vesper des Ostertages an einzelnen Orten gesungen. Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 76.

[5]) Dies geschieht heute noch bei der Konsekration einer Kirche: während der konsekrierende Bischof in Begleitung seiner Assistenten mit den heiligen Reliquien den Umgang um die Kirche macht, wird das Kyrie eleison so lange, als es notwendig ist, gesungen.

[6]) Zeugen sind Amalarius von Metz († 837) und ein von Duchesne (Les origines, S. 439 ff.) herausgegebener Ordo.

richten[1]) über die Vortragsweise des Kyrie ist zu schließen, daß das Volk den vom Chore begonnenen Gesang fortsetzte, d. h. respondierte. Später wurde das Kyrie vom Chore allein gesungen. Aber mit Vorliebe sang das Volk im ganzen Mittelalter dieses Bittgebet, auf Wallfahrten, nach der Predigt bezw. nach dem Gebete für die allgemeinen Anliegen[2]). Der Minorit Berthold von Regensburg († 1272) bemerkt in seiner Predigt über die Messe: „Das Kyrie solten die leien singen, daz wäre juwer reht, daz ir das Kyrie eleyson singen soltet und ir muostet es hir vorsingen; do sunget irz niht glich unde kuntet ez niht wol klenken mit dem Done unde do muosten wirz do singen"[3]). Luther behielt das Kyrie in seiner formula missae bei; er beschränkte aber in der „Deutschen Meß" die Zahl der Anrufungen, indem er nur einmal Kyrie eleison, dann ebenso oft Christe eleison, hierauf wieder Kyrie eleison singen ließ. Die Reformierten nahmen das Kyrie in ihre Liturgie nicht auf.

Über die Melodien des Kyrie ist folgendes zu bemerken. Da dieser Text in der ältesten Zeit von der ganzen Gemeinde gesungen werden sollte, so mußte die Gesangsweise einfach sein. Wahrscheinlich wurde das Kyrie zunächst bloß rezitiert und nur die Distinktionen (die der Interpunktion entsprechenden Einschnitte des Gesangs) wurden durch kleinere Stimmbeugungen bemerkbar gemacht. Allmählich ging durch Fixierung der Intervalle die Rezitation in Gesang über. Im Offizium der Mönchsliturgie ist eine Gesangsform des Kyrie erhalten, welche wegen ihrer Einfachheit in sehr alte Zeit zurückgehen dürfte; P. Bohn hält dieselbe für die älteste Melodie des Kyrie[4]); sie lautet folgendermaßen:



Erst als der Text des Kyrie nicht mehr vom Volke, sondern vom Sängerchore ausgeführt wurde, stattete man denselben im 9. und 10. Jahrhundert, besonders in St. Gallen, wo der Choralgesang in großer Blüte stand, mit reicheren Melodien aus, und zwar wurde, wie auch sonst, ein Unterschied zwischen einfachen und festlichen Melodien gemacht; insbesondere wurde von den römischen Sängern die letzte Silbe des Wortes Kyrie melodisch reich ausgestattet[5]).

---

[1]) Die Statuta Salisburgensia von 799 verordnen, man solle das Volk lehren, Kyrie eleison zu singen.

[2]) Vgl. Linsenmayer, Geschichte der Predigt in Deutschland, S. 142, und Thalhofer, Liturgik, I, 498 ff. Mit den bei den oben genannten Veranlassungen gesungenen Kyrie verband man kleine Lieder in der Volkssprache, welche wegen des stets wiederkehrenden Refrains Kyrie eleison den Namen „Leisen" erhielten.

[3]) Vgl. Pfeiffer, Dr. Fr., Berthold von Regensburg, 1862, I, S. 496.

[4]) Gregorius-Blatt, 28. Jahrg., 1903, No. 12, S. 148.

[5]) In der ambrosianischen Liturgie wurde aber das alte, syllabische Kyrie beibehalten.

In älterer Zeit hatte der Priester das Kyrie beim Wechselgesange mit dem Sängerchore mitzusingen; damit er nun die neumenreichen Melodien leichter traf, wurde dem Kyrie die Melodie des Ite Missa est untergelegt; daher stimmt auch jetzt noch die Choralmelodie des Kyrie (in der medicäischen Ausgabe des Graduale) in vier Fällen mit der des Ite Missa est überein[1]).

4. Das Gloria in excelsis. Der liturgische Gesangstext, welcher in der Messe auf das Kyrie eleison folgt, beginnt mit dem Lobgesange, welchen nach Luk. 2, 13 ff. Engelscharen bei der Geburt des Heilandes sangen. Diese im Evangelium enthaltenen Worte wurden im Verlaufe der Zeit, vor allem wohl unter dem Einflusse der arianischen Wirren, zu einer Verherrlichung der drei göttlichen Personen erweitert, indem die Lobpreisung des „Opferlammes" (Agnus Dei) hinzugefügt und das ganze durch die Worte cum sancto Spiritu etc. mit einer Lobpreisung des heiligen Geistes abgeschlossen wurde. Der ganze Lobgesang hieß in der Liturgie Doxologia maior, zum Unterschiede vom Gloria Patri et Filio etc., welches Doxologia minor genannt wurde.

Über die Verwendung des Gloria in excelsis in der Meßliturgie und im Offizium besitzen wir aus der ältesten Zeit nur dürftige und unzusammenhängende Nachrichten. In der griechischen Kirche vertrat dieser Text die Stelle des später eingeführten Te Deum im Morgenoffizium; schon die apostolischen Konstitutionen (VII, 47) erwähnen ihn. Der Hymnus angelicus war überhaupt ein beliebtes Danklied bei feierlichen Gelegenheiten im Orient wie im Occident[2]).

Über die Einführung des Gloria in die römische Meßliturgie findet sich eine Angabe im Liber pontificalis. Danach soll der Papst Telesphorus († 154) den Hymnus angelicus zuerst in der Frühmesse des Weihnachtsfestes haben singen lassen; Papst Symmachus (498—514) soll den Gebrauch des Gloria auch auf die Sonntage und die Martyrerfeste ausgedehnt haben[3]). Aus der römischen Liturgie gelangte das Gloria in die mailändische und mozarabische. In der gallikanischen Liturgie ersetzt das Trisagion das Gloria. In Bethlehem wird das Gloria bei jeder Messe gesungen. In älterer Zeit wurde der Text des Gloria auch in vielen Kirchen des Occidents in griechischer Sprache gesungen.

Der Gesang des Gloria war in der römischen Liturgie zunächst den Bischöfen vorbehalten; gewöhnliche Priester durften dasselbe nur in bestimmten vorgeschriebenen Fällen anstimmen. Im 11. Jahrhundert erhoben sich in Deutschland verschiedene Stimmen zugunsten der Aufhebung dieser Beschränkung; tatsächlich war auch am Ende dieses Jahrhunderts der Gesang des Gloria nicht mehr den Bischöfen vorbehalten. Eine Beschränkung bestand nur noch bezüglich der Zeit, in

---

[1]) Vgl. Schmid, Dr. Andr., Der Kirchengesang nach den Liturgikern des Mittelalters, 1900, S. 21.

[2]) Vgl. Chrysost. hom. 3 ad Col. I; andere Nachrichten s. bei Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 79.

[3]) Liber pontificalis, ed. Duchesne, I, 129 und 263.

welcher das Gloria in der Messe gestattet war; noch heute fällt in gewissen Zeiten des Kirchenjahres und bei gewissen Messen das Gloria fort.

Über die Gesangsweise des Gloria wissen wir, daß dieser Text stets vom Celebrans intoniert wurde; die assistierenden Kleriker (in späterer Zeit der Sängerchor) setzten den vom Celebrans angestimmten Gesang fort. Die ältesten Melodien des Gloria trugen syllabischen Charakter; der Vortrag war zuerst nichts weiter als eine mit gehobener Stimme ausgeführte Deklamation, aus welcher sich eine einfache, syllabische Melodie entwickelte[1]). Als später an Stelle der assistierenden Priester der Sängerchor die Fortsetzung des vom Celebrans intonierten Gesanges übernahm, wurden die Melodien immer reicher ausgestattet. Der Text des Gloria bot ja den Komponisten mannigfache Anregung zur Entfaltung ihrer Kunst.

In der mailändischen Messe wurde das Gloria (hier Laus angelorum genannt) vom Magister scholae nach Art einer Lesung allein vorgetragen; nur an hohen Festen sangen die Lektoren von den Worten „suscipe deprecationem nostram" ab den Text weiter[2]).

Bezüglich der musikalischen Intonationen des Gloria durch den zelebrierenden Priester weisen die vortridentinischen Missalien eine große Mannigfaltigkeit auf. Im Augsburger Missale von 1555 finden sich elf, im Kölner von 1756 noch sieben verschiedene Melodien, während das jetzige Missale deren vier kennt.

5. Das Gradualresponsorium. Zwischen die Epistel und das Evangelium sind in dem Proprium Missae zwei der Gattung des cantus responsorius angehörige Gesänge eingeschaltet, das Gradualresponsorium, welches zu den ältesten Bestandteilen der Meßliturgie gehört, und das Alleluja, welches in gewissen Zeiten bezw. in gewissen Messen durch den Tractus ersetzt wird.

Durch die Einfügung eines Gesangstextes zwischen die beiden Lesungen wurde das latreutische (gottesdienstliche) Moment mit dem didaktischen verbunden und zugleich der Geistestätigkeit der Gläubigen die erforderliche Abwechslung geboten. Erwähnen schon die apostolischen Konstitutionen (c. 57) den auf die erste Lesung[3]) folgenden Psalmengesang, so sind besonders für die abendländische Liturgie Tertullian[4]) und Augustin Zeugen. Letzterer sagt: „Primum lectionem audivimus apostoli; deinde cantavimus psalmum; post haec evangelica lectio decem leprosos mundatos nobis ostendit."[5]) Aus dieser Stelle ergibt sich, daß der Gesang, welcher

---

[1]) Radulf von Tungern (aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts) berichtet, daß das Gloria im Graduale Gregors d. Gr. nur wenige Noten hatte

[2]) Vgl. den Ordo des Beroldus aus dem 12. Jahrhundert, herausgegeben von Magistretti, S. 49.

[3]) Bis in das 12. Jahrhundert gab es in gewissen Messen (von Weihnachten, Johannes dem Evangelisten, Silvester und Epiphanie) drei Lesungen, eine prophetische Lektion, die Epistel (im engeren Sinne als neutestamentliche Lektion) und das Evangelium; die mailändische Liturgie hat meistens zwei Lesungen vor dem Evangelium, die mozarabische ebenso und zwar durchweg.

[4]) De anima, c. 9.

[5]) Vgl. Thalhofer, Liturgik, I, S. 97.

auf die erste Lesung (die jetzige Epistel) folgte, ein Psalm war. Bei der Wahl des letzteren war die Rücksicht auf die Zeit des Kirchenjahres oder auf die betreffende Festlektion maßgebend.

Der Vortrag des Psalms muß aber schon früh gekürzt und auf einige Verse desselben beschränkt worden sein; denn in den uns erhaltenen Exemplaren des Antiphonars Gregors d. Gr. besteht der Text des Graduale in der Regel nur aus zwei Versen oder, besser gesagt, aus zwei Teilen, dem Responsorium und dem Versus. Der Text ist in dem genannten liturgischen Buche mit wenigen Ausnahmen den Psalmen entnommen; im jetzigen Missale stammt der Text auch aus andern biblischen Büchern.

Bezüglich der Zeit, in welcher die hier erwähnte Einschränkung des Psalms auf einige Verse stattgefunden haben soll, vermutet P. Wagner, daß dies damals geschehen sei, als „der melismatische Stil in den Gesang (speziell in das Gradualresponsorium) Einzug hielt und das Absingen des ganzen Psalms infolgedessen zu lange gedauert hätte“[1]). Auf Grund der Vergleichung älterer Handschriften glaubt der genannte Autor behaupten zu können, daß die Kürzung des Gradualpsalms etwa zwischen 450 und 550, jedenfalls nicht nach 604 vorgenommen worden sei. Es besteht aber auch, wie Wagner meint, die Möglichkeit, daß die Kürzung des Psalms ihren Grund in der Übernahme der Antworten der Gemeinde durch den Sängerchor hatte, welcher den Refrain methodisch interessanter gemacht haben dürfte. „In diesem Falle könnte die Partie des Solisten schon vorher reich melismatisch entwickelt gewesen sein und wäre die Kürzung des Psalms nur durch die Ausdehnung der Refrainmelodie herbeigeführt worden; da es aber in Rom einen liturgischen Sängerchor wenigstens seit Cölestin I. gab, so wäre die Übernahme des Refrains durch jenen und demnach die Umgestaltung des Responsorienstiles noch in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts zu setzen.“

Nachdem die Kürzung des Psalms eingeführt war, hieß der Text des Graduale nicht mehr Psalmus responsorius, sondern einfach Responsum, Responsorium oder Responsorius (sc. versus). Mit Rücksicht auf den Platz[2]), auf welchem dieser Text gesungen wurde, kam auch die Bezeichnung Gradualis (sc. cantus) oder Graduale (sc. responsorium) auf[3]).

Über die Gesangsweise des Graduale wissen wir folgendes. In der ältesten Zeit trug ein Vorsänger den Psalm, welcher zwischen der Lektion und dem Evangelium gesungen wurde, vor; die Gemeinde respondierte hierbei mit einem Refrain. Der Gebrauch, daß nur ein Sänger das Graduale vorsang, wurde später abgeändert. Isidor v. Sevilla (aus dem 7. Jahrhundert) bemerkt, daß zu seiner Zeit das Graduale manchmal von zwei oder drei Sängern vorgetragen wurde; in Rom

[1]) P. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 87.

[2]) Zu dem Platze, auf welchem der das Evangelium lesende Diakon stand (dem sog. Ambo, auch suggestus oder pulpitus genannt) führten Stufen hinauf; der Vorsänger des Graduale befand sich auf einer der unteren Stufen (gradus).

[3]) Graduale (im engeren Sinne) wird auch der erste Teil des Gradualtextes, das sog. Responsorium genannt.

sang hingegen nach Amalarius von Metz noch im 9. Jahrhundert nur ein Sänger den Gradualtext vor. Drei Jahrhunderte später finden wir in Rom zwei Gradualsänger. Die Responsion wurde, nachdem die Sängerschulen entstanden waren, statt von der Gemeinde, von der Schola cantorum besorgt.

Im einzelnen ging der Vortrag des Graduale im frühen Mittelalter in folgender Weise vor sich. Der Kantor sang das Responsorium, d. i. den ersten Teil des Textes bis zum Versus, worauf der Chor (die Schola cantorum) diesen Gesang wiederholte. Hierauf wurde vom Kantor der Versus vorgetragen; der Chor (die Succentores) wiederholten nun das Responsorium noch einmal[1]). Schon vor dem 13. Jahrhundert fing man an, die Wiederholung des Responsorium nach dem Versus wegzulassen, wenn noch ein Gesang, nämlich der Tractus oder das Alleluja darauf folgte. Später wurde überhaupt jede Wiederholung vermieden, so daß eigentlich gar nicht mehr „respondiert" wurde und der Name Responsorium keine Berechtigung hatte. Das Missale des Konzils von Trient sanktionierte diese Neuerung. Heute wird das Graduale von einem oder zwei Sängern angestimmt bis zum Zeichen; der Gesangchor fährt dann bis zum Versus fort, welcher wieder von einem oder zwei Sängern vorgetragen wird; der Schluß wird am Ende des Versus vom Chor wieder mit den Solisten zusammengesungen.

Die Melodien des Graduale sind, da dieser liturgische Text zu den responsorialen, also zu den Sologesängen gehört, reich entwickelt. Wie schon früher bemerkt, weisen diejenigen Gesänge, welche ursprünglich von einem oder zwei Sängern vorgetragen wurden, eine reichere melismatische Entfaltung auf, als die vom Chore gesungenen, d. i. die antiphonischen. Musikalisch betrachtet gehört das Graduale zu den schönsten und interessantesten Schöpfungen der liturgischen Musik[2]). Die Gradualmelodien bewegen sich in einem bestimmten Kreise von Modulationen, meistens im zweiten Tonus. In ihnen „ertönt die lauteste, hellste und heiligste Sangesfreude, die sich in reichen und schwungvollen Jubilationen Bahn bricht; selbst in der ernsten Quadragesima hört dieser kirchliche Gesang nicht auf, mit frischen Weisen und zarten Melodien die büßenden Gläubigen zu trösten und zu stärken"[3]).

6. Der Allelujagesang nach dem Graduale. Auf das Graduale folgt in den meisten Messen[4]) ein kürzerer, mit zwei Alleluja beginnender und mit einem Alleluja schließender liturgischer Text, der sogenannte kleinere Allelujagesang. Der „größere" Alleluja-

---

[1]) Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 90. — Die Vortragsweise des Graduale war wegen der Wiederholungen ähnlich derjenigen der Responsorien bei den Nokturnen.

[2]) Man vergleiche z. B. das Graduale „Viderunt" der dritten Messe von Weihnachten. Mehrere Lesarten dieser Melodie finden sich in der Gregorianischen Rundschau, Jahrg. 1902, No. 12, und 1903, No. 1.

[3]) Kienle, Choralschule, S. 114.

[4]) In sämtlichen Messen von Septuagesima bis Ostern und in den Requiemsmessen folgt auf das Graduale der Tractus; in den Ferialmessen des Advents und in den nicht in die österliche Zeit fallenden Quatember- und Vigilmessen folgt, sofern kein Tractus trifft, auf das Graduale im Meßformular sofort das Evangelium.

gesang, welcher vom ersten Sonntag nach Ostern bis zum Schluß der österlichen Zeit an Stelle des Graduale und des kleineren Allelujagesanges tritt, besteht aus zwei reich neumierten Alleluja von verschiedener Melodie und Tonart und aus zwei Versen mit je einem Alleluja. Am Weihnachts-, Epiphanie- und Fronleichnamsfeste hat der Allelujagesang fast die gleiche Ausdehnung wie in der österlichen Zeit[1]).

Das Wort Alleluja („Preiset den Herrn"), welches aus den hebräischen Psalmen[2]) stammt, blieb als charakteristischer Jubelruf unübersetzt und ging frühzeitig[3]) in die Gebete und Gesänge der Christen über; es wurde sowohl bei Privatandachten als auch im öffentlichen Gottesdienste wiederholt gebraucht. Der heilige Augustin nennt den festlichen Gesang des Alleluja eine „alte Tradition der Kirche"[4]). Über die Einführung des Alleluja in den Meßritus wissen wir nicht viel. In der griechischen Liturgie wurde das Alleluja (hier Cherubicon, d. h. Cherubsgesang genannt) in jeder Messe gesungen, selbst am Karfreitag und in den Totenmessen; es gab eigene Bücher mit lauter Allelujamelodien, sogenannte Allelujarien[5]). Aus dem Orient (besonders der Liturgie von Jerusalem) gelangte der Allelujagesang unter Papst Damasus I. († 384) in die römische Messe und zwar zunächst in die Messe des Ostersonntags, dann in die übrigen Messen der österlichen Zeit. Gregor d. Gr. erweiterte die Verwendung des Alleluja insofern, als nur noch in den Fasten- und Bußtagen dieser Gesang ausfiel. Die von Gregor I. eingeführte Ordnung wurde später dahin abgeändert, daß man das Alleluja nicht erst mit dem Sonntage Quadragesima, sondern schon mit Septuagesima aufhören ließ. Nach Amalar von Metz hat Gregor I. das Alleluja in der Messe der „Unschuldigen Kinder" unterdrückt, um „der Trauer der Mütter und der Kirche" Ausdruck zu geben[6]).

Wann man anfing, mit dem Alleluja den Gesang eines oder mehrerer Psalmverse zu verbinden, ist nicht ganz sicher. Zwar enthält in den ältesten Exemplaren der gregorianischen Liturgie keine Messe ein Alleluja ohne den Versus, aber in dem Texte der Verse weichen die Handschriften so auffallend untereinander ab, wie sonst bei keinem Meßgesange. Mit der Einführung des Alleluja in die römische Messe zur Zeit Gregors d. Gr. (bezw. kurz vorher) ist also die genaue Fixierung der Verstexte noch nicht verbunden gewesen; die Einführung und Auswahl der Verse dürfte demnach in die nachgregorianische Zeit fallen[7])

---

[1]) Vgl. Thalhofer, Liturgik, I, 553.

[2]) Der Ausruf Halleluja findet sich in den Psalmen 104—106. 110—118, 134, 135, 145—150.

[3]) Vgl. Tertullian, de oratione, c. 27.

[4]) In psalm. 106, 1. Migne, Patrol. lat. 37, 1419.

[5]) In der koptischen Liturgie wird das Alleluja noch heute eine Viertelstunde lang gesungen.

[6]) De eccles. off. l. I, cap. 41; Migne, Patr. lat. 105, 1074 und 101, 1179. Vgl. Vivell, Die liturgische und gesangliche Reform des heiligen Gregor d. Gr. Seckau, 1904, S. 33 ff.

[7]) Über die Gründe, aus welchen man dem Alleluja noch einen oder mehrere Psalmverse oder einen ähnlichen Text anfügte, s. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 96.

Bezüglich der Vortragsweise des Alleluja ist zunächst zu bemerken, daß der Sänger, mit der Albe bekleidet (d. h. ohne Kasel), auf einer zum Ambo führenden Stufe stehend (demnach ebenso wie der das Graduale vortragende Solist), und das Gesicht nach Osten wendend, das Alleluja unmittelbar nach dem Graduale anstimmte[1]. In der heutigen Messe des römischen Ritus intoniert der Präzentor das Alleluja, und der Chor wiederholt es, indem er den Jubilus[2] anfügt; hierauf fährt der Solist mit dem Versus fort, in dessen Schlußneumen der Chor einfällt. Alsdann wird das Alleluja nochmals vom Sänger angestimmt und vom Chore der Jubilus hinzugefügt.

Seiner musikalischen Bedeutung nach gehört das Alleluja zu den reich melismatischen Gesängen, zur Gattung des Cantus responsorius. Die Melodie des Alleluja ist meist[3] kurz, kräftig, voll Schwung, der Jubilus ist oft prächtig aufgebaut. Mit seiner Lebhaftigkeit und Energie steht das Alleluja in lieblichem Gegensatz zu der mehr ruhigen Pracht des Graduale[4]. Die musikalischen Motive des Alleluja und des Jubilus kehren im Versus wieder und drücken demselben, auch wenn sein Inhalt kein durchaus freudiger ist, doch den Charakter der Freude auf.

7. Die Sequenz. An den Allelujagesang schließen sich in der heutigen römischen Liturgie an Ostern, Pfingsten, Fronleichnam, am Feste der Schmerzen Mariä und in den Requiemsmessen rhythmische Texte an, welche den Namen Sequenzen führen. Die Veranlassung zur Entstehung dieser herrlichen kirchlichen Dichtungen gaben die Jubilationen, welche den Schluß des Alleluja bildeten. Bereits im frühen Mittelalter wurde im Allelujagesang der Messe, wenigstens an den Festtagen, das letzte a des Alleluja neumiert, d. h. es wurde durch eine oft sehr lange und daher viel Atem[5] erfordernde Reihe von Noten hindurch jubilierend gesungen. Da diesen langen Melismen nur ein einziger Vokal untergelegt war, so konnte der Gesang, wenn er nicht sehr sorgfältig eingeübt wurde, leicht zu Dissonanzen führen. Man fing darum im 8. oder 9. Jahrhundert an, den einzelnen Noten

---

[1]) In Spanien wurde das Alleluja erst nach dem Evangelium vorgetragen.

[2]) Der Jubilus (auch Jubilatio, Sequenz, Neuma genannt) ist eine lange, jubelvolle Melodie, die sich über einem einzigen Vokale aufbaut. Der heilige Augustinus nennt den Jubilus ein textloses Singen, welches anzeigt, daß das übervolle Herz sich in Worten nicht auszudrücken vermag. Ähnlich äußern sich spätere Schriftsteller wie Amalarius von Metz und Durandus; vgl Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 96 ff.

[3]) Den einzelnen Meßformularen entsprechen auch eigene Allelujakompositionen, da das Alleluja zum Proprium des Meßritus gehört. Die St. Gallener Handschrift 339 enthält im ganzen 95 verschiedene Allelujagesänge. Im 14. und 15. Jahrhundert wurde eine Reihe neuer Texte und Melodien zum Alleluja der Messe geschaffen. Die ersteren weichen systematisch von den offiziellen Gebets- und Gesangstexten der Kirche ab; die Melodien lehnen sich immer mehr an die den modernen verwandten Tonarten an. (Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 100.)

[4]) Thalhofer, Liturgik, I, 102.

[5]) Griechisch pneuma, woraus das Wort neuma entstand.

des Allelujajubilus Texte unterzulegen. Der Name Sequentia[1]), welchen ursprünglich der Jubilus führte, ging bald auf den dem letzteren untergelegten Text über. Letzterer war zunächst gewöhnlich in ungebundener, wenn auch des Rhythmus nicht ganz entbehrender Sprache verfaßt und hieß daher auch Prosa (entstanden aus prorsa, sc. oratio). Diese Form entsprach der freien Tonfolge des Melisma; letzteres war ja hier eher vorhanden, als der Text; dieser war es, welcher sich dem Rhythmus der Melodie anzupassen hatte. Als man später (im 12. Jahrhundert) zuerst die Texte machte und dazu nachträglich die Melodien schuf, konnten die ersteren eine strengere poetische Form erhalten (mit Metrum, Strophenbau und Reim), so daß sie nach Art der Hymnen gestaltet waren. Die Sequenzen traten dadurch aus dem musikalischen Gebiete in das der Literatur.

Die *ersten Sequenzen* entstanden in der karolingischen Zeit im Frankenreiche. Dümmler[2]) bezeichnet als älteste Sequenz eine „Sequentia de S. Michaele, quam Alcuinus composuit Carolo imperatori". (Sequenz vom heiligen Michael, welche Alkuin dem Kaiser Karl komponierte.) Ihre späteren klassischen Formen erhielten diese liturgischen Texte zunächst durch den Mönch *Notker Balbulus* von St. Gallen († 912). Notker äußert sich über die Entstehung der Sequenzenform in einer Schrift, welche er einem Freunde des Klosters St. Gallen, dem Kanzler Ludwigs des Dicken, Luitwart von Vercelli, zugleich mit der Sammlung seiner Sequenzen überreicht haben soll. Der Verfasser spricht darin von langen Melismen (longissimae melodiae) des Allelujajubilus, deren Aufnahme ins Gedächtnis große Schwierigkeiten bereitet und ihn schon in der Jünglingszeit veranlaßt habe, über Mittel zur Beseitigung dieser Schwierigkeiten nachzudenken. Notker berichtet weiter, daß ein Priester aus dem Kloster Gimedion bei Rouen, welcher vor den Normannen nach St. Gallen geflohen sei, ein Antiphonarium mitgebracht habe, in welchem einigen Allelujajubilationen Worte untergelegt gewesen seien. Die fehlerhafte Modulation habe ihn (Notker) veranlaßt, andre Jubilationen mit Worten zu versehen, und so seien seine Sequenzen Laudes Deo concinat orbis, Dominus in Sinai, Psallat ecclesia und Coluber Adae deceptor entstanden. Sein Lehrer Iso habe ihn nun darauf aufmerksam gemacht, daß am besten auf jede Silbe nur *ein* Ton zu stehen komme. Proben der neuen Art, welche er nun verfaßt habe, seien beifällig aufgenommen worden; sein Lehrer Marcellus habe dieselben sofort durch die Singknaben aufführen lassen; so habe er (Notker), durch den Beifall der Mönche ermutigt, seine ganze Sammlung zustande gebracht.

---

[1]) Das Wort Sequenz ist die wörtliche Übersetzung des griechischen ἀκολουθία; letzteres Wort bezeichnet eine „geordnete Folge von Tönen". Dies dürfte die beste der mannigfaltigen Ableitungen des Wortes Sequenz sein; sie findet sich begründet bei Christ, Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griechischen Poesie des Mittelalters, erläutert an der Hand einer Schrift des Zonoras. Sitzungsberichte der Münchener Akademie der Wissenschaften, 1870, II, S. 89.

[2]) Monum. Germ. hist. Poet. lat. I, 348 ff. Hierbei setzt Dümmler die Zuverlässigkeit der betreffenden Handschrift voraus.

Nach diesem Briefe müßten demnach allen Notkerschen Sequenzen Allelujajubilationen zugrunde liegen. Dies ist aber nicht der Fall; die meisten derselben sind viel umfangreicher als die Allelujajubilen, welche in den Meßgesangbüchern, selbst denjenigen von St. Gallen, stehen. Die Jubilationen beim Alleluja bildeten also nicht allein die musikalische Grundlage für die Notkerschen Sequenzen. In der Tat liegen einigen derselben Melodien zugrunde, welche sich in den Meßgesangbüchern jener Zeit nicht finden. Die in den St. Gallener Handschriften vorhandenen griechischen Tonartenbezeichnungen zu den Sequenzen lassen darauf schließen, daß Notker auch byzantinische Melodien benutzt habe.

Nach P. Wagner[1]) zerfallen die Notkerschen Sequenzen, welche sich in den Gradualien und Missalien aus der Zeit vor Pius V. finden, in bezug auf ihren Bau in zwei Gruppen. Die erste derselben, zu welcher die meisten Dichtungen dieser Art gehören, zeigen in ihrer Vorliebe für strophische Gliederung eine gewisse Ähnlichkeit mit den lateinischen Hymnen; sie zeichnen sich auch durch ihre besondere Ausdehnung aus. Die Sequenzen der anderen Gruppe sind durch den Mangel jeglicher symmetrischen Bildung der Teile gekennzeichnet.

Die Sequenzen Notkers, besonders die der ersten Gruppe, unterscheiden sich von den Hymnen der gewöhnlichen Art dadurch, daß immer nur je zwei Strophen die gleiche Ausdehnung, Verszahl und Melodie besitzen; längere und kürzere Strophenpaare wechseln miteinander ab; auch sind die Verse derselben Strophe nicht immer gleich lang. Wagner meint, daß in den Sequenzen Notkers sich sowohl hinsichtlich der Melodien als auch des Textes die letzte und bedeutsamste Einwirkung des mittelgriechischen Kirchengesanges auf den lateinischen offenbare[2]).

Was die Vortragsweise der Sequenzen in der Zeit Notkers anlangt, so war es natürlich, daß diese Gesänge, entsprechend ihrer Gliederung in Parallelstrophen, von zwei Chören vorgetragen wurden, welche den Text von Anfang bis zu Ende abwechselnd sangen. Da die klangvollen und weit angelegten Gesänge oft hoch gesetzt waren, so wurden beim Singen auch Knaben zugezogen, welche, teils abwechselnd mit den Männern, teils mit ihnen gemeinsam die einzelnen Teile der Sequenzen vortrugen. Höchstwahrscheinlich wurde hierbei auch die Orgel, deren Bekanntschaft die Franken den Byzantinern verdankten, zur Begleitung verwendet.

Über die Melodien der Notkerschen Sequenzen[3]) ist folgendes zu sagen. Wo Notker zu einer Dichtung das musikalische Gewand selbst

---

[1]) Ursprung und Entwicklung usw. S. 259.

[2]) P. Wagner, Ursprung und Entwicklung usw. S. 267.

[3]) Das neueste Dictionary of Hymnology, London 1892, 813 ff., führt 46 Sequenzen als sicher von Notker herrührend auf. Notker legte, um Irrtum zu vermeiden oder auch zur Bequemlichkeit für die Sänger, ähnlich, wie später die Meistersinger es taten, jeder Melodie einen Titel bei, der sich auf den Namen, das Vaterland oder den Wohnort des Autors, oder auf den Anfang des Verses des Alleluja, dem die Melodie entnommen war, oder auf irgend eine Veranlassung bezog. Manche Namen sind für die Forscher bisher noch ein Rätsel geblieben. Vgl. Gregorius-Blatt, 1904, No. 2, S. 18.

schuf, hielt er sich ziemlich an die Form des gregorianischen Chorals. Doch konnte es wegen der rhythmischen Struktur mancher Lieder nicht ausbleiben, daß deren Melodien den Eindruck des Liedhaften machten. Jedenfalls war die Melodienbildung bei Notker eine vorwiegend syllabische, da jede einzelne Silbe nur mit einem, selten mit zwei Tönen ausgestattet ist. Die Sequenz bildete schließlich im Mittelalter die populärste Partie des Meßgesanges in der Kirche Deutschlands. An bestimmten Tagen und Festen des Kirchenjahres wurden die Sequenzen als Einschalthymnen (hymni interstincti) in vielen Kirchen in die feststehende Liturgie eingefügt; sie wurden oft feierlich von Würdenträgern angestimmt und unter festlichem Geläute aller Glocken nicht nur während des Hochamts, sondern auch bei der Sonntagsprozession und am Schlusse der Metten gesungen.

Das Beispiel Notkers fand bald Nachahmung, und die von ihm erfundenen Typen wurden sowohl hinsichtlich der Melodie als auch des Textes weiter entwickelt.

Zunächst bewirkten die von Notker ausgegangenen Anregungen, daß viele sich mit der Dichtung und Komposition neuer Sequenzen befaßten, und schließlich erhielt fast jedes Fest nicht nur eine, sondern mehrere Sequenzen. Die Tatsache, daß die Sequenzen ursprünglich die Stelle des Allelujajubilus vertraten, fand ihren Ausdruck darin, daß man den Jubilus nach dem Allelujaversus nicht wiederholte, wenn eine Sequenz folgte. Treffliche Sequenzen aus der unmittelbar auf Notker folgenden Zeit, welche wir als erste Periode der Sequenzenkomposition bezeichnen können, besitzen wir von den Mönchen Waltram, Ekkehard I. und II, Heinrich, Godeschalc, von dem als Komponist und Musiktheoretiker berühmten Abte Berno von Reichenau († 1048) und von Hermannus Contractus († 1054). Die Melodien der von diesen Männern verfaßten Sequenzen sind im Gegensatz zu denen des Graduale und Alleluja meist einfach; die Singweisen des Hermannus Contractus werden als schwerflüssig und gesucht bezeichnet.

Als Schauplatz dieser ersten, das 11. und 12. Jahrhundert umfassenden Sequenzendichtung sind vornehmlich die alemannischen Gebiete zu bezeichnen. Von hier aus verbreitete sich dieser neue Typus liturgischer Gesänge zuerst nach Frankreich[1]), von da nach Italien[2]), Spanien und England. Während die oben genannten Sequenzendichter vorzugsweise der St. Gallener Schule entstammen, sind aus anderen Gebieten zu nennen: die heilige Hildegard, Äbtissin vom St. Rupertsberge bei Bingen, der heilige Hildebert, Erzbischof von Tours, der heilige Petrus Damiani, Fulbert von Chartres, Robert, König von Frankreich und der heilige Bernhard.

---

[1]) Besonders in Limoges wurden Sequenzen gedichtet. In Frankreich hatte man noch um 1740 die alten Prosen durch neuere ersetzt.

[2]) In Italien fanden die Sequenzen am wenigsten Verbreitung. Von den noch heute gebräuchlichen fünf Sequenzen sind zwei von Italienern verfaßt: Lauda Sion (Thomas von Aquin) und Stabat mater (Jacopone da Todi).

Vom 12. Jahrhundert an zeigten sich in der Behandlung der Sequenzen neue Formen, so daß wir von dieser Zeit ab eine zweite Periode der Sequenzendichtung und -Komposition datieren können. Eingeleitet wird dieselbe schon durch Wipo, Kaplan am Hofe Konrads II. und Heinrichs III., welcher noch im 11. Jahrhundert wirkte. Wipo verfaßte die Sequenz Victimae paschali[1]), welche schon zu einer neuen Periode in der Behandlung dieser Art liturgischer Gesangstexte überleitet. Der hervorragendste Sequenzendichter dieser neuen Epoche ist der Pariser Kanonikus Adam von St. Victor, von Hugo von St. Victor als egregius versificator (vortrefflicher Dichter) bezeichnet[2]). Die charakteristischen Merkmale der Sequenzen Adams und seiner Nachfolger sind folgende. Vor allem wurde, obschon der Notkersche Typus den Ausgangspunkt bildete, der Versbau und die Strophengliederung weiterentwickelt. Wie bei Notker, so sind zwar auch hier Parallelstrophen zu beachten; während aber bei Notker ein Strophenpaar hinsichtlich seines Baues von dem nächsten Paare in der Gliederung und Ausdehnung oft erheblich abweicht, sucht Adam diese Verschiedenheiten immer mehr zu verringern. Wenn also bei Notker noch die bunte Abwechslung Regel ist, schwindet diese in der zweiten Periode immer mehr, bis schließlich alle Strophenpaare in Zahl, Länge und Form der Verse einander durchaus gleich sind. Bei Notker gehört zu jedem Strophenpaar ein Einleitungs- und Schlußsatz, welcher die Strophenpaare voneinander scheidet; in der zweiten Periode schwinden diese Einleitungs- und Schlußsätze; sie sind ja auch in keiner Weise mehr motiviert, da alle Strophen einander immer mehr ähnlich und schließlich ganz gleich werden. Gegenüber den Notkerschen Sequenzen zeigen endlich die Adamschen Dichtungen eine größere Ausbildung der Rhythmik. Notker berücksichtigt noch nicht das prosodische Quantitätsverhältnis, sondern nur den tonischen Accent; in den Adamschen Dichtungen bemerken wir schon Gesetze, nach denen sich Hebung und Senkung aufeinander folgen. Die Silbenzählung ist ferner strenger durchgeführt als bei Notker[3]). Endlich tritt in der Sequenzenform der zweiten Periode ein neues Moment auf, der Endreim, welcher oft mit großer Virtuosität gehandhabt wird.

Wie viele der 117 angeblich von Adam herrührenden Sequenzen wirklich echt sind, ist strittig. Gautier bezeichnet in seiner zweiten Ausgabe der Sequenzen 45 als unzweifelhaft echt, während er die Echtheit von 31 anderen nur für mehr oder minder wahrscheinlich hält; Chevalier hält 51 für zweifellos von Adam verfaßt, Dreves 59.

---

[1]) Diese Sequenz gab Anlaß zur weiteren Ausbildung der liturgischen Osterspiele und der späteren Mysterien, indem sie in Klöstern und Domkirchen bei den Prozessionen zum heiligen Grabe am Ostermorgen gesungen, ihre Fragen und Antworten unter verschiedene Personen verteilt und weiter ausgesponnen wurden. Vgl. Lange, Die lateinische Osterfeier, 1887.

[2]) Über die Persönlichkeit Adams vgl. den Artikel „Sequenzen" im Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., 11. Bd., S. 163.

[3]) Vgl. hierzu die eingehende Analyse der Adamschen Sequenzen Ecce dies celebris und Profitentes unitatem bei Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 277.

Der dichterische Wert der Adamschen Sequenzen ist allgemein anerkannt; von hervorragenden Kritikern (dem Franzosen Guéranger, den Engländern Trench und Neale) wird Adam als der größte Dichter des Mittelalters bezeichnet. In den Liedern desselben „klingt die Begeisterung, das Gebet, die Heiligkeit einer der schönsten Zeiten der Kirche wieder“[1]).

Über den Ursprung der Melodien zu den Adamschen Sequenzen wissen wir nichts Bestimmtes. Vom Allelujajubilus sind diese Melodien schon vollständig losgelöst. In einigen Fällen kehrt dieselbe Melodie für mehrere Sequenzen wieder; auch unter sich haben einige Melodien viel Ähnlichkeit. Rühren die Melodien, welche in den Chorbüchern der Viktoriner über dem Texte der Adamschen Sequenzen stehen, wirklich von diesem berühmten Hymnendichter her, so ist letzterer, wie Kienle urteilt, nur ein mittelmäßiger Musiker gewesen[2]). Jedenfalls ist seine Erfindungsgabe sehr beschränkt, da die Melodien wenig Originalität zeigen und wiederholt ganz oder zum Teil in verschiedenen Sequenzen wiederkehren. Von der besten Melodie Adams, der von Lux jucunda, behauptet Kienle, sie sei zwar fließend und volltönend, lasse aber doch die Zartheit und feine Durchbildung der Notkerschen Weisen vermissen.

Adam von St. Victor fand zahlreiche Nachahmer. Es sei hier zunächst erwähnt, daß Thomas von Aquin in seiner Fronleichnamssequenz Lauda Sion sich die Dichtung Adams „Laudes crucis attollamus“ zum Vorbild genommen hat. Beide Lieder haben auch die gleiche, etwas harte Melodie.

In der auf Adam folgenden Periode tritt in der Behandlung der Sequenzen eine neue Wendung ein. Zu erkennen ist dies schon in der Pfingstsequenz Veni sancte Spiritus, welche jetzt dem Papste Innocenz III. zugeschrieben wird. „Der kühne, großartige Zug, mit welchem Adam in seinen Liedern »Qui procedis ab utroque« und »Lux jucunda« das Pfingstfest verherrlicht, räumt den Platz einer stillen und sinnigen Inbrünstigkeit.“[3]) Die Sequenzen, welche früher, weil auf der Allelujamelodie fußend, streng liturgischen Charakter getragen hatten, wurden in der Folgezeit immer mehr auf das Niveau privater Lieder herabgedrückt. Hymnen[4]), welche diesen Liedcharakter trugen, fanden umgekehrt auch Aufnahme in die Messe als Sequenzen, wie z. B. das Dies irae[5]) des spanischen Mönches Thomas von Celano († 1250) und das Stabat mater des Franziskaners Jacopone da Todi († 1306).

---

[1]) Kienle im Artikel „Sequenzen“ des Freiburger Kirchenlexikons, 2. Aufl., 11. Bd., S. 163.

[2]) a. a. O. S. 164.

[3]) Kienle a. a. O. S. 165.

[4]) Während bei den Hymnen vorzugsweise der jambische Rhythmus angewendet wurde, sehen wir bei den Sequenzen den trochäischen als den beliebtesten.

[5]) Das Dies irae ist ein trotz aller Einfachheit durch Majestät, Erhabenheit und erschütternde Kraft des Textes und der (dorischen) Choralmelodie

Die Verbreitung und Wertschätzung der Sequenzen war eine verschiedenartige. In Deutschland, Frankreich und England fanden die letzteren freudige Aufnahme, weniger in Italien. In denjenigen Teilen Spaniens, wo die mozarabische Liturgie sich länger hielt, waren die Sequenzen gänzlich ausgeschlossen. Einige Orden, wie die Zisterzienser und Kartäuser, nahmen die Sequenzen in ihr Missale überhaupt nicht auf; andre ließen sie nur an hohen Festen zu; bei einigen endlich nahmen die in die Meßliturgie eingeführten Sequenzen an Zahl sehr rasch zu; einzelne Diözesanmissalien zählten über 150 Sequenzen. In den deutschen Missalien des ausgehenden Mittelalters schwankt die Zahl der Sequenzen zwischen 60—80. Der Ruf nach Abschaffung „ungelehrter und ungefüger“ Sequenzen der „Dichterlinge ohne Namen“ wurde schon im 15. Jahrhundert laut[1]). Pius V. († 1572) beschränkte die Zahl der im römischen Missale zugelassenen Sequenzen auf fünf[2]). Dieselben werden im Wechselchor von den Sängern vorgetragen.

Sind die Sequenzen[3]) auch von manchen Liturgikern geringschätzig behandelt worden, so stellen dieselben doch einen bedeutsamen Ausdruck des kirchlichen Lebens im Mittelalter dar. Treffend bemerkt Kienle über die Sequenzen: „Man muß in ihnen einen köstlichen Schatz von Poesie erblicken, der auch vom rein literarischen Standpunkte aus hohe Achtung verdient, und die großen Sequenzenkomponisten haben Anrecht auf einen Ehrenplatz in der Kulturgeschichte. Mehr aber noch sind die Sequenzen für den Katholiken, nämlich eine großartige Offenbarung des kirchlichen Lebens, ein Überschäumen des kirchlichen Lebensstromes, ein Beweis der inneren Kraft unseres Volkes. Hier lernt man, wie die Voreltern beteten, sangen, jubelten; man sieht auch, wie die liturgischen Formen ihnen geläufig waren. Endlich machte die Sequenz in ihren mehr populären Erzeugnissen den Übergang zum volkstümlichen Lied[4])

---

ausgezeichneter Hymnus. Hector Berlioz, der Komponist des berühmten Requiems, erklärt die Choralmelodie des Dies irae für ein „alle andere Musik überragendes Wunder von Melodie“. Die Choralmelodie des Dies irae ging schon früh in die deutschen Gesangbücher über. Vgl. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, S. 321.

[1]) Vgl. Gregorius-Blatt, 1889, No. 7.

[2]) Es sind dies folgende: Victimae paschali (Ostern): Veni sancte Spiritus (Pfingsten); Lauda Sion (Fronleichnam); Stabat mater (Fest der sieben Schmerzen Mariä); Dies irae (Totenmesse).

[3]) Wir finden die Sequenzen behandelt in den Werken der mittelalterlichen Liturgiker Durandus, Rupert von Deutz, Kardinal Hugo Bona, Belette. Joh. Adelphus ließ 1513 die bekanntesten Sequenzen mit Erklärungen im Drucke erscheinen. Cornelius, Schultingus, Clichtovacus, Wimpfeling, Thomassi u. a. erklärten die bekannteren mittelalterlichen Sequenzen. In den letzten Dezennien haben Mone, Daniel, Gihr, Daniel, Morel, Schubiger, Bartsch, Kehrein, Gautier, Gaston, Chevalier, Kayser, Milchsack, Klemming, Meister, Bäumker, Wackernagel, Hoffmann, Schletterer, Roth, Reiners, J. Werner, Fr. Wolf, Dreves, Ebner und andre Autoren Sequenzen gesammelt und deren Dichter beschrieben. Vgl. Gregorius-Blatt, 1888, No. 7.

[4]) „Wie die Freude an diesen liedförmigen Gesängen und die Fertigkeit, sie zu verfassen, wuchs, so tritt leider die Liebe zum gregorianischen Gesange mehr und mehr zurück, und im 13. Jahrhundert zur Zeit der Ein-

und bereitete der modernen Musik den Boden."[1]) Die Volkstümlichkeit der Sequenzen erhellt endlich auch daraus, daß Luther in seiner Formula Missae einige Sequenzen zuließ; die Gottesdienstordnung von 1525 für das Herzogtum Preußen gewährte den Notkerschen Liedern Gratis nunc, Victimae paschali und Veni sancte Spiritus Raum. Der letzte Nachklang dauert in einigen protestantischen Gegenden bis heute fort in den Quempas (aus Quem pastores laudavere), lateinischen und deutschen Weihnachtsliedern[2]).

8. Der Tractus. An die Stelle des auf das Graduale folgenden Alleluja tritt von Septuagesima bis Ostern[3]) und an den meisten Quatembertagen[4]) der Tractus. Derselbe kommt schon in den ältesten Handschriften des Antiphonars Gregors des Großen vor; sogar der Name „Tractus" findet sich schon in den Handschriften des 9. Jahrhunderts. Ob und wieweit der Tractus in die vorgregorianische Zeit hineinreicht, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Der erste römische Ordo trifft Bestimmungen über den Vortrag des Tractus.

Der Name dieses liturgischen Textes wird verschieden abgeleitet. Tommasi meint, derselbe hänge mit dem Ausdruck „tractim canere" zusammen, welcher den „Gesang in einem Zuge", d. h. ohne Unterbrechung durch ein Responsorium oder eine Antiphona bezeichne. Einen ähnlichen Gedanken spricht Amalarius aus, wenn er sagt: „Darin unterscheiden sich Responsorium und Tractus, daß jenem der Chor, diesem aber niemand antwortet."[5]) Andre Liturgiker meinen, durch das Wort Tractus sei der betreffende Gesang als ein langgezogener, d. h. langsamer und schleppender gekennzeichnet; in dieser Form des Gesanges solle die Trauer zum Ausdruck gelangen[6]).

Die Richtigkeit dieser Ableitungen hängt davon ab, ob der Tractus als ein eigener für die Bußtage bestimmter Trauergesang oder als ein Rest des in früherer Zeit viel längeren Gradualresponsoriums aufzufassen ist. Für beide Ansichten lassen sich Gründe beibringen, da

---

führung des Fronleichnamsfestes war die Kenntnis und Fertigkeit in demselben schon so tief gesunken, daß man zu den von Thomas von Aquin verfaßten Teilen des Offiziums und der Messe die Melodien nicht neu komponierte, sondern die Texte älteren Melodien unterlegte. Wenn auf der einen Seite die Sequenzen an dem Verfalle des gregorianischen Gesanges mitwirkten, so waren sie doch wieder die Grundlage, auf der sich das deutsche Kirchenlied aufbaute." (Schlecht, Gesch. der Kirchenmusik, 1871, S. 48.)

[1]) Kienle a. a. O. S. 168.

[2]) Historisch-politische Blätter, 1897 (119. Bd.), S. 820 ff.

[3]) Die Ferialmessen von Septuagesima bis Aschermittwoch haben nur das Graduale, nicht auch den Tractus des vorhergehenden Sonntags. In der Quadragesima haben von den Ferialmessen nur die des Sonntags, Mittwochs und Freitags den Tractus.

[4]) An denjenigen Quatembertagen, an welchen eine oder mehrere Lektionen der Epistel vorausgehen, folgt auf die Epistel sofort der Tractus, weil die vorhergehenden Lektionen schon ihr Graduale haben.

[5]) De offic. 3, 12. Migne, Patrol. lat. 105, 1121.

[6]) Nach Durandus soll der Tractus die Zeit des babylonischen Exils, nach Hugo von St. Victor die Tränen der Heiligen darstellen.

einerseits der Text des Tractus nicht immer einen traurig ernsten Inhalt hat, anderseits Tractus und Alleluja sich grundsätzlich ausschließen und Melodie, Tonart und Vortragsweise bei den meisten Tractus ernsten Charakter trägt. P. Wagner stellt es in Abrede, daß der Tractus von Anfang an ein Bußgesang gewesen sei; er weist darauf hin, daß „die meisten Tractus eigentlich Gradualresponsorien waren und erst, als sich die Erinnerung an die Gradualien mit mehr als einem Verse verlor, als Tractus bezeichnet wurden, obwohl sie die für die Gradualresponsorien charakteristische Vortragsweise noch lange sich erhalten haben“[1]). Tatsächlich dürfte das Wort Tractus die Übersetzung des griechischen εἱρμός (heirmos) sein. Letzteres bedeutet seiner Etymologie nach soviel wie „Fügung, Aneinanderreihung“, dann auch die aus Gliedern zusammengesetzte Kette. Im musikalisch-technischen Sinne verstand man unter εἱρμός im byzantinischen Mittelalter eine Strophe samt der den Text begleitenden Melodie, insofern dieselbe anderen Strophen zum Vorbilde diente[2]). Nach der Angabe von Christ[3]) gibt Leo Allatius in seinem Werke „De libris ecclesiasticis Graecorum“ und Goar in seinem Euchologion sive Rituale Graecorum als Übersetzung des griechischen εἱρμός das lateinische Wort Tractus. Letzteres Wort (tractus) ist also eine rein technische Bezeichnung für eine Melodie und scheint zu dem aus der jetzigen liturgischen Verwendung des Tractus sich ergebenden vorwiegend ernsten Charakter desselben in keinem Zusammenhange zu stehen.

Wagner dürfte recht haben, wenn er den griechischen εἱρμός und den Tractus des lateinischen Ritus insofern in Zusammenhang bringt, als einerseits εἱρμός eine Art typischer Melodie bedeutet, welche mehreren Teilen eines längeren Hymnus angepaßt ist, und anderseits die Melodien des Tractus auch einen bestimmten Typus aufweisen; das melodische Material für die sämtlichen Tractus ist nämlich ein nur wenig verschiedenes, da alle dem 2. oder 8. Kirchenton angehören und mit Vorliebe dieselben Melodien benützen.

Wegen der großen Ausdehnung des Tractustextes und wegen der engen Beziehungen desselben zum Gradualresponsorium glaubt Wagner die Vermutung aussprechen zu dürfen, daß der Tractus der mittelalterlichen Handschriften die letzten Reste des ursprünglichen Gradualpsalmes darstelle. Hieraus folgert der genannte Autor weiter, daß die Tractusmelodien „überaus alte und ehrwürdige Denkmäler des lateinischen Kirchengesanges seien“; in ihnen sollen sich „die melodischen Formen der Solopsalmodie der Messe erhalten haben, wie sie im 4. und 5. Jahrhundert in Italien gebräuchlich gewesen seien, bis zu der Zeit, wo die

---

[1]) Ursprung und Entwicklung usw., S. 102.

[2]) Diejenigen Strophen, welche dem Rhythmus und der Melodie des εἱρμός folgten, nannte man τροπάρια (troparia).

[3]) Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griechischen Poesie des Mittelalters, erläutert an der Hand einer Schrift des Zonoras. Sitzungsberichte der Münchener Akademie der Wissenschaften, 1870, II, S. 75 ff.

Solisten daran gingen, sie noch melismatischer auszugestalten als sie schon waren, eine Neuerung, welche die Kürzung des Psalms herbeiführte" [1]).

Wagner denkt sich die Entstehung des Tractus demnach so, daß in der Zeit, in welcher der Gradualpsalm wegen seiner reichen melismatischen Ausbildung gekürzt worden sei, man nur noch in der Fastenzeit die Form der ursprünglichen Gradualpsalmodie gestattet habe; diese komme nun im Tractus zum Ausdruck.

Über die Vortragsweise des Tractus ist folgendes zu bemerken. Nach dem ersten römischen Ordo wurde der Tractus gleich nach dem Graduale vom Ambo aus von einem Kantor in einem Zuge gesungen. Es war also ein wirklicher Solovortrag, während beim Graduale der Chor mit dem Vorsänger abwechselte und so der Gesang mehr ein responsorischer wurde. Heute schreibt das römische Graduale folgendes vor: Tractus singuli versus intonantur a duobus prosequente universo choro, d. i., die einzelnen Verse des Tractus werden von zwei Sängern intoniert und vom ganzen Chore zu Ende geführt.

Über die Melodien des Tractus sagt Rupert von Deutz, daß fast alle in den plagalen, nicht in den authentischen Tonarten komponiert seien. In dem heutigen Graduale Romanum weisen alle Tractus des Proprium de tempore die plagalen Kirchentöne auf, d. i. den zweiten und achten; dieselben treten auch öfters in den Tractus des Commune Sanctorum und der älteren Votivmessen auf, während in den neueren Meßformularen auch der erste, dritte und siebente Kirchenton beim Tractus sich findet[2]).

9. Das Credo. Das nicäno-konstantinopolitanische Glaubensbekenntnis (Symbolum)[3]) wurde zuerst in der orientalischen Kirche in die Liturgie aufgenommen und zwar im Anfange des 6. Jahrhunderts. In Spanien wurde es zufolge einer Bestimmung des dritten Konzils von Toledo (589), in Gallien und in Deutschland im 7. und 8. Jahrhundert allmählich ein Bestandteil der heiligen Messe. Auch in die mailändische Liturgie dürfte das Credo um dieselbe Zeit aufgenommen worden sein; es wird hier in einem alten Ordo Symbolum dominicale genannt. In der mozarabischen Liturgie wurde es während des Kanons vor dem Paternoster von dem die heilige Hostie in der Hand haltenden Priester angestimmt und von den Klerikern und dem ganzen Volke weitergesungen. In der mailändischen Liturgie, in welcher unmittelbar nach dem Evangelium eine in den andern lateinischen Liturgien nicht übliche Antiphone gesungen wurde, intonierte nach der Opferung der Celebrans das Credo; der Chor setzte den Gesang bis zum Et homo factus est fort, worauf der Magister scholae mit seinen Knaben den Text zu Ende sang[4]). In Gallien beteiligte sich nach Amalarius von Metz das ganze Volk am Gesange des Credo.

---

[1]) Wagner, Ursprung und Entwicklung usw., S. 103.
[2]) Vgl. Thalhofer, Liturgik, 2. Bd., S. 116.
[3]) Das Konzil von Nicaea fand 325, das von Konstantinopel 381 statt.
[4]) Vgl. den von Magistretti (Mailand 1894) herausgegebenen Bericht des Beroldus, eines mailändischen Schriftstellers aus dem 12. Jahrhundert. (S. 53.)

In der römischen Messe ist das Credo zwar schon durch den zweiten römischen Ordo bezeugt (nach Walafried Strabo muß es um das Jahr 800 in der römischen Liturgie vorhanden gewesen sein), doch scheint es dann für längere Zeit aus der Liturgie wieder verschwunden zu sein. Erst im Jahre 1014 wurde es von neuem, und zwar nunmehr dauernd der römischen Liturgie einverleibt[1]).

Der Gesang des Credo war in der römischen Liturgie zunächst nicht eine Obliegenheit des Chores, sondern des Zelebranten und der ihn umgebenden Kleriker. So wurde noch im 13. Jahrhundert nach der Meßerklärung Innocenz' III. in der feierlichen Papstmesse das Credo nicht vom Sängerchore, sondern von den Subdiakonen am Altare gesungen. Bis tief ins Mittelalter hinein wurde das Credo im Occident vielfach noch in griechischer Sprache gesungen.

Über die musikalische Behandlung dieses Gesangtextes ist folgendes zu sagen. Nach den mittelalterlichen Handschriften war das Credo in der Zeit, da es in die Liturgie eingeführt wurde, eine einfache, syllabische Rezitation ohne melodische Verzierung. Die meisten Verse wurden nach ein und derselben Modulation rezitiert, so daß das Choralcredo für die betreffenden Geistlichen leicht zu erlernen war. An die Stelle der langen Noten kamen im späteren Mittelalter die sogenannten gebrochenen, d. h. solche mit kürzerem Zeitmaße; es wurde also eine leichtere und gefälligere Rezitation eingeführt. Doch wehrten sich die strengeren Orden gegen diese Veränderung. An der Mannigfaltigkeit der Melodien, welche allmählich für verschiedene Arten Texte der Meßliturgie geschaffen wurden, nahm das Credo nicht teil. Selbst in den Handschriften und gedruckten Meßbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts findet sich meist nur eine Credomelodie.

In einigen deutschen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts finden sich gekürzte Credomelodien, d. h. solche, deren Text verstümmelt ist. Man darf daraus schließen, daß die Ausdehnung des Credo von einigen als lästig empfunden wurde[2]). Das heutige offizielle Graduale enthält außer der ersten Melodie, welche dieselbe Tonart wie die Intonation enthält (nämlich die vierte), noch drei andere, welche zur Abwechslung gebraucht werden können. Der Chor soll den Gesang des Credo unmittelbar nach der Intonation durch den Priester beginnen und den Text ohne Auslassung zu Ende singen[3]). Wie das Gloria wird auch das Credo nicht in allen Messen gesungen; es ist für die Sonntage und für gewisse Klassen von Festen vorbehalten.

10. Die Antiphone zum Offertorium. Nach Beendigung der Lesungen (bezw. des Credo, wo ein solches vorkommt), fordert der Celebrans nach dem Gruße Dominus vobiscum und dem Responsorium

---

[1]) Der 6. römische Ordo stellt es noch dem Bischof anheim, nach dem Evangelium eine Predigt zu halten oder, wenn er dies nicht wolle, mit lauter Stimme das Credo in unum Deum anzustimmen. Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 106.

[2]) In einigen Handschriften wird das Credo sofort hinter den Worten Et homo factus est mit Amen geschlossen.

[3]) Entscheidungen der S. R. C. vom 7. Sept. 1861 und vom 22. März 1862.

Et cum spiritu tuo die Anwesenden mit dem Rufe Oremus zum Gebete auf. Diese Aufforderung dürfte sich auf die während der Opferung der Gaben vom Priester in seinem und der Gemeinde Namen[1]) zu sprechenden Gebete beziehen[2]); denn der jetzige Gesangtext, der auf das Oremus folgt, hat nicht den Charakter eines Gebetes. Derselbe dürfte vielmehr seinen Ursprung darin haben, daß während der Darbringung der Opfergaben das Volk einen Psalm sang; damit sollte die bei der Darbringung der Opfergaben[3]) leicht entstehende Zerstreuung möglichst ferngehalten werden. Dieser Psalmengesang wurde durch einen vom Chore vorgetragenen Gesangtext, eine Antiphone, eingeleitet, welche sich als Antiphona ad Offertorium erhalten hat, während der Psalmengesang selbst in Wegfall gekommen ist.

Seit welcher Zeit der Gebrauch bestand, nach welchem während der Darbringung der Opfergaben Psalmen vom Volke gesungen wurden, läßt sich nicht genau bestimmen. Augustinus[4]) erzählt, daß er in der afrikanischen Kirche die Sitte eingeführt habe, aus dem Buche der Psalmen Hymnen zu singen vor der Darbringung der Opfergabe wie auch während der Austeilung des Geopferten an das Volk. Daß dieser Gebrauch von Augustinus der römischen oder mailändischen Liturgie entlehnt wurde, läßt sich nicht beweisen. Die Stelle 2. Cor. 9, 7, auf welche sich Thalhofer beruft[5]), ist zu allgemein gehalten, als daß sie gerade für den Offertoriumsgesang etwas beweisen würde. Die ältesten Liturgien haben jedenfalls diesen Psalmengesang nicht, wohl aber alle lateinischen Liturgien des frühen Mittelalters[6]). Bezeichnend ist der Umstand, daß bei der Totenmesse die Oblationen des Volkes am längsten sich erhalten haben und daß gerade das Offertorium der Totenmesse außer der Antiphone noch einen Versus hat, welcher gewiß ein Rest des alten Psalmengesanges während der Darbringung der Opfergaben ist.

Die Offertoriumsgesänge wurden in der ältesten Zeit vom Volke, bezw. als der Chor das Volk ablöste, von den beiden Hälften des Chores abwechselnd vorgetragen. Später wurde, da die Sänger selbst bei der Opferung beteiligt waren, die Ausführung des Versus dem Solisten übertragen, während der Chor nur die Antiphone sang. Die Übernahme des Versus durch den Solisten hatte zur Folge, daß die ur-

---

[1]) Vgl. den Plural offerimus in dem Gebete des Priesters bei der Opferung des Kelches.

[2]) Daß früher unmittelbar auf das Oremus eine Oration folgte, welche später wegfiel und von welcher das Oremus ein unverständlicher Rest wäre, ist kaum zu glauben.

[3]) Über den Ritus der Opferspendung seitens der Kleriker und des Volkes bei der Messe in Rom berichten die Ordines Romani, z. B. Ordo I, 13 und 14 (vgl. Migne, Patrol. lat. 78, 943) und V, 8 (ebendas. 988).

[4]) Retract. II, 11. Migne, Patrol. lat. 32, 634.

[5]) Liturgik, II, 133.

[6]) In Spanien hieß dieser Gesang, welcher während der Opferspendung des Volkes ausgeführt wurde, Offertorium oder Sacrificium, in der mailändischen und römischen Liturgie Offerenda oder Offertorium, in der altgallikanischen Liturgie des heiligen Germanus von Paris Sonus oder Sonum. Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 110.

sprünglich antiphonische, also einfachere Melodie reicher entwickelt wurde. Der ursprünglich antiphonische Gesang erhielt den musikalischen Charakter des responsorialen. Dieser Charakter ist der Offertoriumsmelodie schließlich geblieben, auch als seit dem 15. Jahrhundert der Gesang des Versus oder der Verse wegfiel und die Antiphone allein übrig blieb[1]). Wagner macht darauf aufmerksam, daß nach Ausweis der mittelalterlichen Handschriften der Offertoriumsgesang unter allen liturgischen Gesängen der Messe und des Offiziums der einzige ist, welcher gelegentlich Worte oder Wortverbindungen wiederholt, ohne daß der liturgische Text des Gesanges sie vorschreibt[2]). Da diese Wiederholungen sich auch in den ambrosianischen Gesängen beim Offertorium finden, so müssen dieselben auf eine sehr frühe Zeit zurückgehen und können nicht erst veranlaßt sein durch eine Entwicklung des gregorianischen Gesanges, in welcher das subjektive künstlerische Gefühl den Sieg über die liturgischen Prinzipien davontrug. Das tridentinische Missale hat diese Wiederholungen beseitigt.

Die Offertoriumsmelodien sind sehr lebhaft und reich entwickelt. Vor den Melodien des Graduale zeichnen sie sich durch mehr Bewegung und Gestaltung, durch weitere Tonschritte und größeren rhythmischen Schwung, vor denen des Introitus, welcher selbst lebhafte Bewegung zeigt, durch reichere melismatische Entwicklung aus.

11. Die Präfation. Die vom Priester zu singende Präfation steht durch das Per omnia saecula saeculorum in engster Beziehung zu den vorhergehenden Sekreten und durch das Schlußwort dicentes in logischem Zusammenhange mit dem folgenden Sanctus. Das Wort praefatio (praefari = einleitend sprechen) bedeutet soviel wie Einleitung oder einleitender Gesang (Praefatio canonis oder actionis). Die Präfation ist eine feierliche Danksagung für den Opferakt Christi und eine Lobpreisung des letzteren und wird in Parallele gesetzt zu dem großen Hallel (d. h. Psalmengesang), welcher beim jüdischen Passahmahl üblich war und auch von Christus und seinen Jüngern beim letzten Abendmahl vor der Konsekration von Brot und Wein gesungen wurde[3]).

Die Präfation findet sich in den ältesten Liturgien. Während aber die Griechen nur eine Präfation kannten und kennen, übte im Abendlande, wie es scheint, seit Damasus I., das Kirchenjahr einen Einfluß auf den Text der Präfation aus; es entstand daher eine größere Anzahl von Präfationen[4]). Die Beschränkung auf eine geringere Zahl wurde schließlich allgemein

---

[1]) Schon erwähnt ist die Tatsache, daß bei der Totenmesse der Versus im Offertorium sich noch vorfindet.

[2]) Ursprung und Entwicklung S. 112, woselbst auch Beispiele dieser Wiederholungen erwähnt sind (S. 113).

[3]) Über die Verteilung der Hallelpsalmen (112—117) auf den ganzen Ritus der Passahfeier s. Thalhofer, Liturgik, II, 113, und den Artikel „Hallel" im Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., V. Bd., S. 1460—1462.

[4]) Das sogenannte leonianische Sakramentar enthält 266 Präfationen, das Gelasianum 44, das Gregorianum in seinen ältesten Teilen 10, in dem aus dem frühen Mittelalter stammenden Appendix über 100; in der mozarabischen und mailändischen Liturgie hat jede Messe ihre eigene Präfation. Vgl. C. Vivell, O. S. B. Die liturgische und gesangliche Reform des hl. Gregor d. Gr. 1904, S. 7,15.

durchgeführt; seit dem Ende des 12. Jahrhunderts bediente man sich im römischen Ritus ziemlich allgemein der elf Präfationen, welche jetzt im Missale Romanum stehen.

Über die Entwicklung der Melodien zur Präfation ist folgendes zu sagen. Der Präfationsgesang war ursprünglich, wie derjenige der Kollekten, nur eine feierliche Rezitation mit erhobener Stimme. Allmählich stattete man diese Rezitation durch mehrere Töne aus, verband die Intervalle durch Zwischennoten, wobei man auch mehrere Töne auf eine Silbe setzte und teilte den Text in gleichmäßige Abschnitte, welche durch eine Art Schlußformel voneinander getrennt waren. So entstanden aus einfacheren Melodien, welche noch der ursprünglichen Rezitationsform sehr nahe standen und etwa unserer jetzigen Praefatio ferialis entsprechen, schließlich die beiden Gattungen der solemnis und dominicalis[1]). Ob die praefationes feriales schon von Anfang an neben den solemnes ihre feststehende musikalische Form gehabt haben, oder ob sie, wie einige Autoren vermuten, erst nach Urban II. († 1099), dem angeblichen Schöpfer der Praefatio de beata Maria Virgine, ihre jetzt feststehende Melodie erhalten haben, ist nicht zu erweisen. Ein Streit besteht auch darüber, welchen Kirchentönen die Präfationen angehören. Während Haberl, Koenen, Oberhoffer und Wollersheim alle Präfationen dem zweiten (hypodorischen) Kirchentone zuweisen, meinen Proske und Mettenleiter, daß denselben die zehnte (hypoäolische) Tonart zugrunde liege. Andre wiederum sehen in ihnen ein Gemisch des ersten und sechsten Tones; Böckeler hingegen meint, daß die Sonn- und Festtagspräfationen in der dritten (phrygischen) und vierten (hypophrygischen) Tonart komponiert seien; die gewöhnlichen Kennzeichen dieser beiden Tonarten seien nämlich (mit Ausnahme des Finale) in ihnen enthalten, und überdies bilde das Exsultet jam angelica des Karsamstags, welches nach den ersten Sätzen in eine Präfation übergehe und offenbar im dritten Tone komponiert sei, den besten Beweis für seine Behauptung.

Jede Präfation zerfällt ihrer melodischen Struktur nach in eine Anzahl von Abschnitten, deren Melodien im allgemeinen gleich sind. Jeder dieser Abschnitte zerfällt wieder in zwei Teile, in einen Vorder- und einen Nachsatz. Der Grundtypus der Melodie eines jeden Abschnittes lautet folgendermaßen:

Praefatio solemnis. (Aus: Kienle, Choralschule, S. 91.)

Vordersatz. Nachsatz.

Praefatio ferialis.

Vordersatz. Nachsatz.

---

[1]) Vgl. Antony, Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges. Münster, 1829, S. 103. Es sei hier bemerkt, daß man im ausgehenden Mittelalter noch drei Gattungen von Präfationsmelodien unterschied: solemniter oder festivaliter, dominicaliter und ferialiter.

Nach Inhalt und Melodie gehören die Präfationen unstreitig zu dem schönsten, was die katholische Liturgie besitzt.

12. Das Sanctus mit dem Benedictus. Die unmittelbare Fortsetzung des Präfationstextes bildet in den lateinischen Liturgien das Sanctus, das Dreimalheilig[1]), welchem in der griechischen Liturgie das sogenannte Epinikion (Siegeslied) entspricht[2]). Nach dem Liber pontificalis (I, 128) soll von Papst Sixtus I. (um 120 n. Chr.) das Sanctus in die römische Messe eingeführt und von dem gesamten Volke zugleich mit den Priestern gesungen worden sein. Da die Präfation mit dicentes schließt, so wäre sie ohne das Sanctus unvollständig; letzteres ist also gewiß so alt, wie die Präfation. Noch im frühen Mittelalter wurde außerhalb Roms das Sanctus vom Volke gesungen[3]); in Rom sangen dasselbe nach den Angaben der ältesten Ordines die Subdiakonen vor dem Altar; seit dem 12. Jahrhundert aber wurde, wie noch jetzt überall, das Sanctus vom Chore gesungen.

Die heutigen Choralmelodien des Sanctus sind erst entstanden, als der Chor den Vortrag des Sanctus übernahm. In früherer Zeit war die Melodie viel einfacher; es war eine Weiterführung des Präfationsgesanges. In der ferialen Sanctusmelodie und derjenigen der Requiemsmessen hat sich die älteste Sangesweise, wie es scheint, rein erhalten. Die Kartäuser sangen diese Melodie noch im 18. Jahrhundert in allen Messen.

Das Benedictus wird vom Priester unmittelbar nach dem Sanctus gebetet, also noch vor der Wandlung; es bildet keinen selbständigen Text, sondern den Schluß des Sanctus. Daß der Gesangschor jetzt das Benedictus nach der Wandlung singt, beruht darauf, daß die mehrstimmigen Kompositionen des Sanctus, welche gegen Ende des Mittelalters entstanden, so ausgedehnt wurden, daß das Benedictus erst nach der Wandlung gesungen werden konnte; dieser Gebrauch wurde schließlich stehende Regel.

13. Das Paternoster. Ob das Paternoster schon in der apostolischen Zeit ein Bestandteil der Liturgie war, läßt sich nicht sicher feststellen; doch ist dies wahrscheinlich, da aus Stellen bei Origenes,

---

[1]) Der Text des Sanctus ist entnommen dem 6. Kapitel des Buches Jesaias, wo der Prophet jene Vision schildert, in welcher er zum Prophetenamte berufen wurde. Der Text lautet hier: „Und wiederholt riefen sie (die Seraphim) einander zu: Heilig, heilig, heilig ist Jehova der Heerscharen, alle Lande erfüllt seine Herrlichkeit.“

[2]) Außer diesem Epinikion kennt die griechische Liturgie noch ein anderes Dreimalheilig, das sogenannte Trisagion, einen Text, welchen die römische Liturgie nur einmal, nämlich in den Improperium des Karfreitags singen läßt; dasselbe lautet hier: Agios, o Theos, sanctus Deus. Agios ischyros, sanctus fortis. Agios athanatos, eleison imas. Sanctus immortalis, miserere nobis. Vgl. S. 81.

[3]) In der gallischen Kirche war das Sanctus Gemeindegesang, wie aus einer Predigt des heiligen Cäsarius von Arles (hom. 12) hervorgeht. Vgl. Migne, Patrol. lat. 78, 271. — In Gallien wurde auch nach der Einführung der gregorianischen Liturgie der gemeinschaftliche Gesang des Sanctus nicht abgeschafft.

Tertullian und Cyprian mit ziemlicher Sicherheit zu schließen ist, daß das Paternoster im 2. und 3. Jahrhundert bei der Opferfeier laut gebetet wurde. In den ältesten orientalischen Liturgien, der des heiligen Jakobus, des heiligen Markus, des heiligen Chrysostomus und des heiligen Basilius hat das Vaterunser seine Stelle nach der Epiklese und der Fürbitte vor der Brotbrechung. In den abendländischen Liturgien ist das Paternoster zwar allgemein vorhanden, doch ist die Einreihung desselben eine verschiedene. In der mozarabischen Liturgie hat es seine Stelle nach der Fractio, aber noch vor der Commixtio, in der ambrosianischen nach der Commixtio. Bei der altgallikanischen Liturgie bleibt es zweifelhaft, ob das Vaterunser vor oder nach der Brotbrechung gebetet wurde. In der römischen Liturgie ist das Paternoster durch Gregor I. unmittelbar vor die Brotbrechung gesetzt worden[1]).

Über die Vortragsweise des Vaterunser wissen wir folgendes. In den orientalischen Liturgien wurde dasselbe vom gesamten Volke gebetet, d. h. laut gesprochen, worauf der Chor mit Amen antwortete. Dasselbe war in der altgallikanischen Liturgie der Fall. In der mozarabischen wurde das Vaterunser vom Priester gesprochen; das Volk antwortete nach jeder Bitte mit Amen; nur das Libera wurde vom Volke selbst ganz gebetet.

Der Gesang des Paternoster in der heutigen römischen Messe beginnt mit dem Per omnia saecula saeculorum, welches den Schluß des vorausgegangenen Kanon bildet. Hierauf folgt eine kurze Einleitung, in welcher es als Wagnis armseliger Menschen bezeichnet wird, den majestätischen Gott als Vater anzureden. Auch diese Einleitungsworte sind sehr alt und reichen jedenfalls bis in die Zeit des heiligen Augustinus zurück, wahrscheinlich sogar bis in die Zeit Cyprians. Jetzt wird das Paternoster nebst der Einleitungsformel vom Priester gesungen, der Chor (bezw. das Volk) singt nur den letzten Satz: Sed libera nos a malo.

Die Melodie des Paternoster in der römischen Liturgie ist sehr alt, älter als die Präfationsmelodien. In welcher Zeit aus der einfachen Rezitation des Textes ein mit Modulationen versehener Gesang wurde, läßt sich nicht genau bestimmen. Die beiden Melodien des Paternoster scheinen aber mindestens so alt zu sein wie die feierliche Präfationsmelodie. Die einzelnen Bitten haben nicht, wie die Abschnitte der Präfation, dieselbe Melodie, vielmehr ist das Paternoster durchkomponiert, so daß jede Bitte ihre eigene Melodie hat. Man unterscheidet eine festliche und eine feriale Melodie; auch diese Unterscheidung geht ins Mittelalter zurück. In einigen Meßbüchern des 14. Jahrhunderts ist das Paternoster mit dreifacher Melodie notiert (festivaliter, plenaliter und ferialiter). Man komponierte also diese Melodien nach dem Vorbild der drei Arten der Präfation (festivaliter, dominicaliter und ferialiter)[2]).

Der Melodie des Paternoster ist musikalisch verwandt die des folgenden Versikels: Pax Domini sit semper vobiscum.

---

[1]) Vgl. Thalhofer, Liturgik, II, 259.

[2]) Vgl. Gregorius-Blatt, Jahrg. 1879, S. 69 und 130.

14. Das Agnus Dei. Auf die Brotbrechung und die Vermischung der Brotpartikel mit der zweiten der beiden heiligen Gestalten folgt in der Meßliturgie die dreimalige Anrufung des „Lammes“ mit der zweimaligen Bitte um Erbarmen (miserere nobis) und der Bitte um Frieden (dona nobis pacem). In der Requiemsmesse wird die Bitte um Erbarmen und Frieden durch das Gebet um die ewige Ruhe für die Seelen der Verstorbenen (dona eis requiem) ersetzt. Ob das Agnus Dei, wie einige meinen, erst am Ende des 7. Jahrhunderts in die abendländische Meßliturgie eingeführt worden ist, muß als strittig bezeichnet werden. Weder das gelasianische Sakramentar noch die mailändische Liturgie kennt dasselbe; ebenso fehlt es in der Messe des Karsamstags, welche zu den ältesten Bestandteilen des Meßbuchs gehört. Nach P. Wagner soll es durch den aus dem Orient stammenden Papst Sergius I. (687 bis 701) in die abendländische Liturgie eingeführt worden sein; der Liber pontificalis (I, 376) berichtet nämlich, dieser Papst habe angeordnet, daß „bei der Brechung des Leibes des Herrn das Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis vom Klerus und Volk gesungen werde“. Kienle meint, das Agnus Dei sei schon vorher ein vom Volke vor oder während der Kommunion vorgetragener Devotionsgesang gewesen; Papst Sergius I. habe nur angeordnet, daß dieser Gesang vom Klerus und Volk zugleich zu singen sei, und so sei dieser Text schließlich ein Bestandteil der Meßliturgie geworden. Auch Vivell meint, daß das Agnus Dei schon unter Gregor I. zu den Gesangstexten der Messe gehört habe[1].

Das Agnus Dei wurde nachweislich zunächst vom Klerus und Volk gesungen. In Rom kam zuerst der Gebrauch auf, den Text von den Kantoren vortragen zu lassen; wenigstens ist dies durch den ersten römischen Ordo für die Papstmesse erwiesen. Ob das Agnus Dei in der ersten Zeit immer dreimal gesungen wurde, oder ob die Zahl der Wiederholungen von der dafür zur Verfügung stehenden Zeit abhing, läßt sich nicht entscheiden. Daß auf das dritte Agnus Dei nicht miserere nobis, sondern dona nobis pacem folgt, scheint ein erst später eingeführter Gebrauch zu sein, welcher den Zweck hatte, zum Friedenskuß überzuleiten.

Die Melodie des Agnus Dei war, solange Klerus und Volk diesen Text sangen, sehr einfach; die Melodie der Ferial- und Requiemsmesse gibt davon Zeugnis. Als der Vortrag des Agnus Dei von den Kantoren übernommen wurde, schuf man reichere und wirkungsvollere Singweisen.

Das Agnus Dei ist der letzte Text des Ordinarium Missae, welches aus dem Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei besteht. Für jedes dieser Gesangstücke hat das jetzige Graduale verschiedene Melodien; dieselben sind auf bestimmte Tage bezw. Festzeiten verteilt: in festis solemnibus, duplicibus, in Missa B. Mariae Virginis, in Dominicis, in festis semiduplicibus, infra octavas quae non sunt B. Mariae Virginis, in festis simplicibus, in feriis, in Missis pro defunctis.

---

[1]) Die liturgische und gesangliche Reform des heiligen Gregor d. Gr. 1904, S. 34.

15. Die Antiphone zur Communio. Der Name, welchen der hier zu besprechende Text der Meßliturgie in der römischen Messe führt (communio, in den ältesten Meßbüchern antiphona ad communionem), beweist, daß dieser Gesang zur Kommunion, d. h. während der Austeilung der heiligen Kommunion vom Volke gesungen wurde. Daß die Kommunion von einem Gesange begleitet wurde, ist allen älteren Liturgien gemeinsam; nur in bezug auf den Text ist eine Entwicklung wahrzunehmen. Ursprünglich war in allen Liturgien der Communiogesang bei allen Messen der gleiche; es war der 33. Psalm, dessen Vers den Satz enthält: Gustate et videte, quoniam suavis est Dominus[1]). Allmählich vollzog sich in bezug auf die Auswahl des Textes ein Umschwung, indem derselbe für die einzelnen Messen ein verschiedener wurde. In den ältesten römischen Gesangbüchern ist für jede einzelne Messe eine eigene Communio vorhanden; dieselbe besteht aus antiphonisch vorgetragenen Versen mit einer Antiphone, welche letztere ganz oder teilweise nach jedem Verse zu wiederholen ist[2]). Die Länge des Communiogesanges, d. h. also die Zahl der gesungenen Verse, richtete sich, wie es scheint, nach der für die Austeilung der Kommunion verwendeten Zeit, wie das beim Introitus der Fall war.

Eine weitere Neuerung in der Behandlung des Communiotextes ging vor sich, als man die Verse wegließ und sich auf die Antiphone beschränkte. Dies hing damit zusammen, daß die gemeinsame Kommunion bei den feierlichen Tagesmessen immer weniger üblich wurde. Man kann beobachten, daß vom 11. Jahrhundert ab der Versus in den Communiogesängen immer seltener wird. Es ging demselben also ähnlich wie dem des Introitus und des Offertorium. In Deutschland scheinen sich die Verse in der Communio am längsten gehalten zu haben; vom 14. Jahrhundert ab sind sie jedoch überall geschwunden[3]). Nur die Communio der Totenmesse hat auch heute einen Versus (Requiem aeternam).

Über die älteste Vortragsweise des Communiotextes wissen wir folgendes. Sobald der zelebrierende Priester die Kommunion austeilte, wurde die Antiphone angestimmt. Nach dieser sangen die Cantores mit den Subdiakonen abwechselnd die Psalmverse im Doppelchor so lange, bis die Kommunion beendet war. Auf ein gegebenes Zeichen wurden die Psalmverse mit Gloria Patri geschlossen, worauf noch der Versus ad respondendum und die Antiphone folgte. Nach der heutigen Praxis wird die Antiphone zur Communio erst nach der Kommunion des Priesters gesungen. Tatsächlich hat ja der Text der Antiphone gar

---

[1]) Noch im 7. Jahrhundert bestand in der mozarabisch-gallikanischen Liturgie der Kommuniongesang (hier Trecanum genannt) aus Versen des 33. Psalms mit dem Gloria Patri (vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 120). In den ältesten Denkmälern der mailändischen Liturgie heißt der hier in Betracht kommende Text transitorium.

[2]) Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 121.

[3]) Wagner, a. a. O., S. 123.

keine Beziehung zur heiligen Handlung, da der Psalm fortgefallen ist; der Text der Antiphone paßt sich vielmehr dem Festcharakter an.

Was den musikalischen Charakter des hier in Frage stehenden liturgischen Gesangstückes anlangt, so gehört letzterer zu den reich melodischen Gesängen. Die Communio steht, wie Wagner bemerkt, auf derselben Stufe wie der Introitus. Kienle urteilt, daß Introitus und Communio gleiche melodische Ausdehnung, aber verschiedenen Charakter tragen; er verweist hierbei auf den Introitus und die Communio der Missa de Angelis[1]).

16. Die Tropen. Einer Gattung von Meßgesängen, welche heute vollständig verschwunden ist, möge hier noch gedacht werden, nämlich der Tropen[2]). Man verstand darunter frei gedichtete Gesangstexte oder textlose Melodiengänge, welche Zusätze zu den offiziellen liturgischen Gesängen darstellten. Diese Einschiebungen dienten entweder als Einleitungen zu den betreffenden Texten oder wurden in die letzteren eingereiht, oder bildeten den Schluß derselben; andere rankten sich girlandenartig um den ganzen liturgischen Text herum, so daß sie denselben förmlich durchsetzten. Die Bücher, welche Sammlungen von Tropen enthielten, hießen Troparien[3]); es sind solche aus den Klöstern St. Gallen, Limoges, Prüm, Echternach u. a. erhalten.

Die Veranlassung zur Tropendichtung bildete wohl der Umstand, daß die Tropen zunächst textlose Melodiengänge waren, welche man in die vorhandenen Gesänge einfügte. Man dichtete später zu diesen Melodien geeignete Texte, welche demnach Einschiebsel zu dem liturgi-

---

[1]) Choralschule, Anhang, S. 22 ff.

[2]) Das Wort Tropen hat seine eigene Geschichte. In der altgriechischen Musik und später bezeichnete man mit dem Worte τρόπος eine Transpositionsskala, d. i. eine zwei Oktaven umfassende Tonleiter, welche sich aus der Versetzung einer Tonart auf die Halbtöne der Oktave ergab. In der Regel des heiligen Stephanus des Afrikaners, Abtes zu Auxerre (um 587), bedeutet tropus soviel wie Melodie (= modus oder modulus). Tropen nannte man ferner im Mittelalter allgemein die melismatischen Formeln, deren man sich im Musikunterrichte bediente, um die Eigenheiten der Tonarten zu unterscheiden (Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 282). Diese Formeln waren zum Auswendiglernen mit bestimmten Texten versehen, z. B. 1. Ton: Primum quaerite regnum Dei. 2. Ton: Secundum autem simile est huic usw. Entsprechend der griechischen Bedeutung des Wortes τρόπος bezeichnete das Wort tropus im Mittelalter auch die Oktavengattung (= tonus oder modus). Tropen nannte man endlich auch die Intonationen, Mittel- und Schlußkadenzen der Psalmentöne, sowie die Schlußformeln der Antiphonen und Responsorien, weil aus ihnen ebenfalls die Tonart erkannt werden konnte. (Vgl. Ad. Reiners, Die Tropen-, Prosen- und Präfationsgesänge des feierlichen Hochamts im Mittelalter. Luxemburg, 1884; Léon Gautier, Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. Les tropes. Paris 1886.)

[3]) In der griechischen Kirche bedeutete troparion etwas anderes, nämlich einen kürzeren liturgischen Gesang, welcher auf die Feier des Tages Bezug nimmt. Solche Troparien wurden in orientalischen Kirchen schon im 4. und 5. Jahrhundert gedichtet, z. B. von Cyrill von Alexandrien, Anatolius von Konstantinopel (um 451), von dem älteren Anthimus und seinem Zeitgenossen Timokles (um 460).

schen Texte waren, oft aber denselben so überwucherten, daß die einzelnen Teile des offiziellen Textes sich in dem Ganzen wie eingesprengte Stücke ausnahmen.

Es gibt Tropen sowohl zu Meß-, als auch zu Offiziumsgesängen. Die St. Gallener Geschichtschreiber bezeichnen als den Erfinder der Tropen einen gewissen Tutilo (Tuotilo), einen Zeitgenossen Notkers. Tutilo soll nicht bloß Dichter und Musiker, sondern auch ein berühmter Maler gewesen sein; er starb um 915.

In der ersten Zeit waren die Texte der Tropen kurze Sätze in Prosa oder in Versen, die dem Introitus, oder dem Kyrie, Gloria, Alleluja, Offertorium, Sanctus oder der Communio eingefügt wurden. Mittels der Tropen gab man Texten wie dem Kyrie, Gloria und Agnus Dei eine Beziehung auf den Festcharakter. Drei Beispiele von Tropen mögen hier (nach Wagner)[1]) wiedergegeben werden:

a) Zum Kyrie (aus cod. Rhenaug. 97 der Züricher Kantonalbibliothek S. 27 ff.):

Kyrie leison. Ineffabilis et interminabilis, immense et omnipotens.

Kyrie leison. Cui omne genu flectitur coelestium, terrestrium et infernorum.

Kyrie leison. Tu factor noster nos, opus tuum, facturam tuam, ne deseras.

Christe leison. Qui dives cum esses, pro nobis pauper factus es.

Christe leison. Et pro nobis te ipsum dederas, in tantum nos dilexeras.

Christe leison. Quos tam sacrosancto redemeras pretio, alteri, Christe, ne dederis.

Kyrie leison. Fons et origo et consummatio omnis boni, spiritus alme.

Kyrie leison. Aequalis Patri Filioque majestate et aeternitate.

Kyrie leison.

b) Zum Gloria (aus Cod. lat. nouv. acquis. 1235 der Pariser Nationalbibliothek):

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Pax sempiterna, Christus, illuxit, gloria tibi, pater excelse. Laudamus te. Hymnum canentes hodie, quem terris angeli fuderunt Christo nascente, Benedicimus te. Natus est nobis hodie Salvator in Trinitate semper colendus. Adoramus te. etc.

---

[1]) Ursprung und Entwicklung, S. 287 ff.

c) Zum Alleluja (aus Cod. lat. 1338 der Pariser Nationalbibliothek):

Alleluja. Laudetur omnis tibi caterva a cunctis, potens, qui condidisti coelorum astra et regnas per saecula. Dicite gentibus, quia Dominus regnavit a ligno. Dicite concuncti et psallite in gentibus, quia magna Domini clementia, suis respiciens ovibus regnavit omnia et imperavit a ligno, proprio suo filio crucifixo, qui surrexit et sedet in throno, deconculcato Zabulo.

Man begnügte sich in späterer Zeit (seit dem 11. Jahrhundert) nicht mehr damit, liturgische Texte mit Tropen zu durchsetzen, sondern setzte sogar eigens gedichtete Gesänge an Stellen in der Meßliturgie, wo keine vorgeschrieben waren, z. B. unmittelbar vor die Lesung des Evangeliums; so entstanden selbständige Hymnen; dieselben waren in antiken Versmaßen verfaßt (meist in jambischen und trochäischen Versen); einige von ihnen hatten auch Assonanzen und Reimstrophen. Wie die Sequenzen waren die Tropen bis zum ausgehenden Mittelalter in Klöstern und sonstigen Kirchen sehr beliebt, besonders in Frankreich, England und Deutschland, weniger in Italien. Doch machte sich gegen die Überwucherung der Liturgie durch die Tropen schließlich eine Opposition geltend. Mit der im Auftrage des Konzils von Trient vorgenommenen Revision des Breviers und des Missale schwanden die Tropen aus der römischen Liturgie.

Ihrer musikalischen Behandlung nach gleichen die Tropen den Sequenzen. Sie sind wie die letzteren von Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Kirchenliedes geworden, indem verschiedene tropierte Gesänge ins Deutsche übertragen wurden[1]). Mehrere deutsche Kyrietropen finden sich in den Gesangbüchern der böhmischen Brüder (von 1531) und in den älteren lutherischen Gesangbüchern[2]). Nach Bäumker bilden die Tropen ,,den Ausgangspunkt für die liturgisch-dramatischen Feiern in der Kirche des Mittelalters, aus denen sich das geistliche Schauspiel entwickelte“[3]).

17. Die Gesänge der Totenmesse. Die Gesangtexte der Totenmesse sind nach dem Missale des Trienter Konzils folgende: 1. das Kyrie, 2. der Introitus ,,Requiem aeternam“, 3. das mit denselben Worten beginnende Graduale, 4. der Tractus ,,Absolve“, 5. die Sequenz ,,Dies irae“, 6. das Offertorium ,,Domine Jesu Christe“, 7. das Sanctus mit dem Benedictus, 8. das Agnus Dei, 9. die Communio ,,Lux aeterna“. Jeder dieser Gesänge hat im Choralgesangbuch nur eine Melodie.

Was die Texte der Totenmesse betrifft, soweit sie nicht zum Ordinarium Missae gehören, so ist in den obigen Ausführungen schon

---

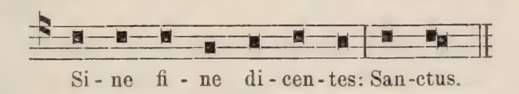
[1]) Vgl. Bäumker, Niederländische geistliche Lieder, Leipzig 1888, No. 87.

[2]) Vgl. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied. I, Freiburg 1883, No. 366.

[3]) Bäumker im Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., 12. Bd., S. 103.

das Nötigste gesagt worden. Es möge noch hier zusammenfassend darauf hingewiesen werden, daß das Offertorium und die Communio der Requiemsmessen einen Versus haben, während bei allen übrigen Messen in den genannten Gesangstücken der Versus geschwunden ist. Die geschichtliche Erklärung dieser Tatsache ist in den betreffenden Abschnitten (vgl. Offertorium und Communio) oben zu finden. Auch über den Text Dies irae braucht hier nicht mehr gehandelt zu werden, nachdem das Wichtigste darüber in dem Abschnitte über Sequenzen mitgeteilt worden ist.

Bezüglich der Melodien der Totenmesse ist schon darauf hingewiesen worden, daß bei einigen Texten des Ordinarium Missae die Melodien dem Rezitativ weit näher stehen als die entsprechenden Melodien der übrigen Messen. Die Melodien der Totenmesse stellen den ältesten Typus der betreffenden Gesangweisen dar, welcher zu einer Zeit üblich war, als noch das Volk die Texte sang. Als die Kantoren den Vortrag dieser Gesangstücke übernahmen, statteten sie die Melodien reicher aus, und die älteren Sangweisen wurden nur noch bei den Ferial- und Totenmessen verwendet. Besonders deutlich tritt dies beim Sanctus zutage; die Melodie des Sanctus in der Totenmesse ist die direkte Fortsetzung der ferialen Präfation:



Es ist allgemein anerkannt, daß diese Sanctusmelodie die älteste und ursprünglich in allen Messen in Gebrauch gewesen ist. Ähnlich ist es mit der Melodie des Agnus Dei der Fall, welche noch so sehr den einfachen Rezitationsformeln nahe steht, daß sie sich nicht in eine bestimmte Tonart eingliedern läßt. Die Melodie bewegt sich über und unter dem eigentlichen, festen Rezitationstone, ohne auf eine Tonart Rücksicht zu nehmen, weshalb auch die gregorianische Choralausgabe bei diesem Gesange die Tonartbezeichnung wegläßt, geradeso wie es die Missalien bei der Präfation und einigen anderen Altargesängen tun[1]).

Die Communio der Totenmesse hat, wie schon gesagt worden ist, noch einen Versus. Während in den ältesten Choralgesangbüchern, die noch allgemein den Communioversus (nicht bloß in den Requiemsmessen) haben, bei allen Arten von Messen die psalmodische Formel des Introitus- und Communioverses die gleiche ist, sehen wir in der Requiemsmesse, daß der Communiovers ,,Requiem aeternam" nicht in einer der Formeln der Introituspsalmodie gesungen wird, sondern im achten Psalmton. Wagner vermutet darum, daß die Communio ,,Lux aeterna" nicht die ursprüngliche Communio der Totenmesse sei, sondern aus einer Zeit stamme, in welcher der Communiopsalm (bezw. -Vers) außer

[1]) P. Wagner in der Gregorianischen Rundschau, Jahrg. 1903, No. 11 und 12.

Gebrauch kam und die Tradition, wonach Introitus und Communio dieselbe Psalmformel haben müsse, in Vergessenheit geriet oder gar geraten war[1]).

Während die Gesangtexte bei allen Requiemsmessen heute gleich sind, muß es früher auch hier größere Abwechslung gegeben haben. Ein handschriftliches Graduale aus dem 14. und 15. Jahrhundert (Cod. St. Peter 6) hat fünf verschiedene Communioantiphonen: Tuam, Deus, exposcimus pietatem — Pro quorum memoria — Animas de corpore — Lux aeterna — und Absolve Domine. Ähnlich ist es in anderen alten Gradualien der Fall. Eine St. Gallener Handschrift (No. 339) enthält zwar nur eine Totenmesse, aber vier Offertorien zu derselben. Die Gesangtexte der Requiemsmessen zeigten also früher eine Reichhaltigkeit, welche gegen die heutige Uniformität sehr absticht. Die heutigen Requiemsmessen dürften demnach nicht aus der Organisation des Meßgesanges unter dem heiligen Gregor stammen, vielmehr bestätigt sich die Überlieferung, nach welcher das Totenfest erst im 10. Jahrhundert durch den heiligen Odilo eingeführt worden ist. Nur so erklärt sich die Tatsache, daß gewisse Texte, welche im Mittelalter zu einem Meßformular (einer Requiemsmesse) gehörten, später wieder außer Gebrauch kamen; dies wäre doch nicht der Fall gewesen, wenn die betreffenden Texte zum Antiphonarium Gregors d. Gr. gehört hätten[2]). Immerhin können aber einzelne Bestandteile der Totenmesse schon vor Odilo existiert haben; der Text Requiem aeternam stammt ja aus dem apokryphen 4. Buche Esdras, also einer Literaturgattung, aus deren Bereich nach dem 5. Jahrhundert liturgische Texte nicht mehr entnommen wurden.

22. Die Entwicklung der Offiziumsgesänge.

1. Einteilung und allgemeine Charakteristik der Gesangtexte des Offiziums. Nachdem oben (S. 68) ein kurzer Überblick über die älteste Geschichte des Stundengebets gegeben worden ist, haben wir nunmehr im folgenden die Entwicklung der einzelnen Arten von Gesängen nach ihrer musikalisch-technischen Seite zu verfolgen. Es müssen zunächst die einzelnen Gesänge nach ihrem musikalischen Charakter gruppiert und unterschieden werden; hierbei lassen sich, wie schon oben (S. 80) gesagt worden ist, folgende Gruppen unterscheiden: a) die Psalmen; b) die Antiphonen; c) die Cantica; d) die Hymnen; e) die Lesungen; f) die Responsorien; g) die Versikeln; h) die Orationen; i) gewisse Einleitungs- und Schlußformeln[3]).

---

[1]) Gregorianische Rundschau, 1903, No. 11 und 12.

[2]) Wagner in der Gregorianischen Rundschau a. a. O.

[3]) Das Offizium oder das tägliche Breviergebiet, welches von den Ordenspriestern und gewissen Weltpriestern im Chore laut gebetet bezw. gesungen, von den übrigen Priestern privatim (still) gebetet wird, besteht aus sieben Hauptteilen (Tagzeiten oder Horen): der Matutin, der Laudes, der Prim, Terz, Sext, Non; den Vespern und dem Completorium. Die Matutin besteht aus

Teilt man diese Texte nach musikalisch-technischen Gesichtspunkten ein, so lassen sich folgende Gruppen unterscheiden:

a) Die Gesänge, welche der Rezitation am nächsten stehen, nämlich die Lektionen, Orationen und Versikel;

b) die Psalmen, für welche eine beschränkte Zahl von Rezitationsweisen (sogen. Töne) vorgeschrieben sind; in dieselbe Gruppe gehören auch die Cantica;

c) melodische, mehr oder minder reich ausgestattete Gesänge, welche nach ihrer ältesten Vortragsweise (Sologesang oder Chorgesang) in responsoriale und antiphonische zerfallen (s. oben S. 90 ff.); zu den ersteren gehören die Responsorien der Nokturnen und die kleineren Responsorien der Prim, Terz, Sext, Non und das Completorium, zu den letzteren die Antiphonen der Psalmen und der Cantica;

d) die Hymnen, welche wegen ihrer Anpassung an eine metrisch gebundene Sprache gegenüber den bisher genannten Gesangtexten eine neue, einen eigenen Charakter tragende Gruppe bilden.

Im folgenden soll die geschichtliche Entwicklung a) der responsorialen, b) der antiphonischen Gesänge, c) der Hymnen kurz dargestellt werden. Zuvor mögen noch einige allgemeine Bemerkungen über das Verhältnis der Offiziumsgesänge zu den Meßgesängen vorausgeschickt werden.

Der wichtigste Unterschied in der Behandlung der Meß- und Offiziumsgesänge beruht, geschichtlich betrachtet, darauf, daß die ersteren, soweit sie nicht dem zelebrierenden oder levitierenden Priester vorbehalten waren, schließlich den Berufsmusikern (bezw. der Schola cantorum) überwiesen wurden, während die Offiziumsgesänge stets von den zum Chorgebet verpflichteten Personen, vornehmlich von Mönchen ausgeführt wurden. Ferner hatten die Meßgesänge, besonders die antiphonischen, eine begleitende Funktion; sie bildeten die „künstlerische Zutat zu den

---

einem einleitenden Psalmengesang, dem sogen. Invitatorium (Venite adoremus), einem Hymnus und drei Nokturnen; zu jeder Nokturn gehören einige Psalmen (meist drei) und drei Lektionen (Lesungen aus der Heiligen Schrift, der Heiligenlegende und den Schriften älterer Kirchenlehrer); auf jede Lektion folgt ein längeres Responsorium, welches aus einem einleitenden Gesange und einem Versus besteht. Die Laudes enthalten Psalmen, zwei Cantica (Benedicite und Benedictus), eine kleine Lesung (Capitulum), die zu den Psalmen und Cantica gehörigen Antiphonen und eine oder mehrere Orationen. Die vier folgenden Tagzeiten, Prim, Terz, Sext und Non, beginnen mit einem Hymnus, auf welchen je drei Psalmen mit der dazu gehörigen Antiphone, eine kleine Lesung (Capitulum), ein kleineres Responsorium (Responsorium breve), der Versikel und die Oration folgen. Zur Prim gehören außerdem noch einige andere kleinere Gebete. Die Vespern bestehen aus fünf Psalmen mit ihren Antiphonen, einem Capitulum, einem Hymnus, dem Magnificat mit seiner Antiphone, dem Versikel und der Oration. Die Hauptteile des Completorium sind: das Confiteor, welchem einige kleinere Gebete (darunter das Paternoster), sowie eine Lectio brevis vorangehen, vier Psalmen, ein Capitulum, ein Responsorium breve, das Canticum Nunc dimittis mit seiner Antiphone und die Oration Visita quaesumus. Vor die letztere werden an einigen Tagen noch kleinere Gebete (die sogen. preces) eingeschoben.

am Altare vorgenommenen Zeremonien und hatten demgemäß vor diesen zurückzutreten"[1]); im Offizium hingegen hatten und haben die Gesänge selbständigen Wert, insofern sie nicht zur künstlerischen Einkleidung einer am Altare vorgenommenen Handlung dienen.

Beide hier angeführten Momente übten ihren Einfluß dahin aus, daß in den Meßgesängen der Zusammenhang zwischen Liturgie und Gesang immer loser wurde und die künstlerischen Neigungen der Berufssänger ein wichtiges Moment in der technischen Ausgestaltung der betreffenden Texte bildeten.

2. Die Entwicklung des responsorialen Offiziumsgesanges. Der responsoriale Gesang steht im Offizium im engsten Zusammenhange mit den Lesungen, wie in der Messe so auch im Offizium. Die Sologesänge nach den Lektionen des Matutinums und nach dem Capitulum in den kleinen Horen[2]) dürften zu den ältesten Gesangstücken des Stundengebets gehören. Wie bei der Messe nach der Lektion (bezw. den Lektionen) der Vorsänger das Gradualresponsorium vortrug, so hatte beim Offizium der Kantor das melismatisch reich ausgestattete Responsorium zu singen. Dasselbe bestand ursprünglich, wie bei den entsprechenden Meßgesängen aus einem ganzen Psalm nebst einem kleineren einleitenden Gesange. Schon frühzeitig (vielleicht um 500 n. Chr.) trat eine Kürzung insofern ein, als der Psalm bis auf einen oder mehrere Verse gekürzt wurde. Auch wurde beim Vortrag des ganzen Responsoriums ein Wechsel zwischen Solo- und Chorgesang eingeführt. In bestimmten Responsorien wurde dem Versus noch das Gloria Patri beigefügt.

Eine Entwicklung in der Behandlung des Responsoriums nehmen wir insofern wahr, als zwischen der römischen Praxis und derjenigen anderer Kirchen des Occidents, z. B. der fränkischen, ein Unterschied bestand, und daß dieser Unterschied schließlich ausgeglichen wurde, indem das fränkische Responsorium allmählich auch in Rom angenommen wurde (zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert). Amalarius von Metz († um 850—53) gibt in seinem Buche De ordine antiphonarii den Unterschied zwischen der gallischen und römischen Behandlung des Responsoriums an. Dieser Darstellung gemäß begann nach der römischen Praxis der Vorsänger mit der Anfangspartie, die der Chor wiederholte. Hierauf sang der Solist den Vers, und der Chor wiederholte zum zweiten Male die Anfangspartie bis zum Vers. Der Solist fügte nun das Gloria Patri[3]) an, und der Chor sang zum dritten Male die Anfangspartie, aber diesmal nur die zweite Hälfte derselben. Hierauf begann der Kantor das Responsorium wieder von Anfang an und sang es bis zum

---

[1]) Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 146.

[2]) Auf die Lektionen der Nokturnen folgt ein ausgedehntes Responsorium, auf das Capitulum in den kleinen Horen ein kürzeres, das sogen. Responsorium breve.

[3]) Amalar bemerkt, daß das Gloria Patri erst zu seiner Zeit (a modernis apostolicis) dem Versus beigefügt worden sei.

Vers, worauf der Chor mit seiner letzten Wiederholung, der vierten, abschloß.

Dieser Gesang hatte zweifellos etwas Anziehendes. Die Solopartien der Vorsänger hoben sich von den wiederkehrenden Gesangstücken des Chors ab wie die bunten Blumen eines Kranzes von dem grünen Grunde der Blätter, die den Hauptbestandteil des Kranzes bilden.

Der kunstvolle Bau des von Amalar beschriebenen römischen Responsoriums wurde später unter dem Einfluß der fränkischen Praxis insofern vereinfacht, als nach dem Versus nicht die ganze Anfangspartie, sondern nur deren zweiter Teil (Repetenda genannt) wiederholt wurde[1]). Ferner kam man dazu, schon die Wiederholung der Anfangspartie vor dem Versus wegzulassen; das Responsorium begann damit, daß der Vorsänger die Anfangspartie nur intonierte und der Chor dieselbe dann weiterführte, worauf sofort zum Versus übergegangen wurde. Die Wiederholung des Anfangsstückes durch den Chor vor dem Versus hat sich bis heute nur in dem sogen. Responsorium breve (nach dem Capitulum in den kleinen Horen) erhalten, wie folgendes Beispiel zeigt: R. br. Clamavi in toto corde meo*, exaudi me Domine. Clamavi in toto corde meo, exaudi me Domine. V. Iustificationes tuas requiram. Exaudi me Domine. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto. Clamavi in toto corde meo, exaudi me Domine.

Im einzelnen ist über die Vortragsweise der Offiziumsresponsorien in älterer Zeit noch folgendes zu bemerken. An der Stelle des einen Vorsängers, welcher die Solopartien zu singen hatte, traten in späterer Zeit, wie der 11. Ordo aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts bezeugt, mehrere, auf welche die Responsorien der einzelnen Nokturnen verteilt wurden; es sollte hierdurch der Ermüdung der Vorsänger bei längeren Responsorien vorgebeugt werden[2]). Der Kantor stand nicht, wie bei den Meßresponsorien auf dem Ambo, sondern auf seinem gewöhnlichen Platze; die anderen im Chore Anwesenden erhoben sich nur beim Gloria Patri. Die Melodien des Versus standen in höheren Tonlagen als die übrigen Teile der Responsorien.

Die Melodien der großen Responsorien waren in musikalischer Beziehung reicher als die der Responsoria brevia, welche letzteren mehr syllabischen Charakter hatten[3]). Alle Offiziumsresponsorien hatten von jeher von der Doxologie nur die erste Hälfte, während beim antiphonischen Gesange, besonders bei der Psalmodie, das Gloria Patri stets vollständig gesungen wurde[4]).

---

[1]) Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 140. — Waren mehrere Versus vorhanden, so wurde die Repetenda in entsprechend viele Teile zerlegt und hinter jedem Versus je ein solcher Teil gesungen.

[2]) Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 143.

[3]) Das große Responsorium hat wegen dieses Umstandes auch den Beinamen Resp. prolixum oder modulatum.

[4]) Die Ursache dieser verschiedenartigen Behandlung der Doxologie ist nicht ganz klar. Wagner vermutet, daß dieser Unterschied entweder auf der späteren Einfügung der Doxologie in das Responsorium oder auf melodischen Rücksichten beruhe.

Heute besteht das Responsorium der Nokturnen aus einem einleitenden Gesange und einem Versus, welchem im 3., 6. und 8. (bezw. 9.) Responsorium noch die erste Hälfte des Gloria Patri hinzugefügt wird.

3. Der antiphonische Gesang. Der vorherrschende Gesang im Offizium ist der antiphonische, weil die Psalmodie das vorherrschende Element im Stundengebete ist. Während die Responsorien in inniger Verbindung mit den Lektionen stehen, gehören die Antiphonen zum Psalmengesange, sie stellen eine Entwicklungsform der Psalmodie dar. Die Antiphonen sind Gesänge, welche einem Psalm oder Canticum vorangehen und folgen. In ältester Zeit wurde sogar nach jedem Psalmbezw. Canticumverse eine Antiphone gesungen. Antiphonen, welche in keiner Beziehung zu einem Psalm oder Canticum stehen, wie z. B. die vier marianischen Antiphonen[1]), sind erst in späterer Zeit eingeführt worden; man findet sie frühestens in Handschriften des 10. Jahrhunderts[2]). Eine besondere Klasse von Canticumantiphonen sind die sogen. Antiphonae maiores, jene herrlichen Gesänge, welche in der jetzigen Liturgie in den letzten Tagen vor Weihnachten die Antiphonen zum Magnificat bilden[3]); dieselben wurden nach Amalar von Metz[4]) früher ebenfalls zum Magnificat, nach dem römischen Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert zum Benedictus gesungen.

Der Text der Antiphonen soll den Festcharakter kennzeichnen; die Festgedanken, die in denselben zum Ausdruck gelangen, sollen den Psalm gleichsam durchleuchten. Man entnahm den Text den Psalmen- oder Canticumversen oder anderen Stellen der Heiligen Schrift oder den Martyrerakten und der Lebensgeschichte der Heiligen oder endlich sonstigen Werken der ältesten christlichen Literatur; in gewissen Fällen bildet das Alleluja für sich allein eine Antiphone.

Was die Melodien der antiphonischen Gesänge anlangt, so sind dieselben, wie schon gesagt, einfacher als die responsorialen. Das Offizium wurde ja nicht den Berufssängern überlassen, sondern von den zur Rezitierung verpflichteten Klerikern und Mönchen selbst ausgeführt[5]). Diese hatten aber schon aus religiöser Gewissenhaftigkeit nicht die Neigung, die alten, einfachen Melodien willkürlich umzuändern. Dazu kamen die technischen Schwierigkeiten, welche sich bei reicher entwickelten Melodien denjenigen entgegenstellten, welche nicht Berufssänger

---

[1]) Alma redemptoris, Ave regina, Regina coeli und Salve regina.

[2]) Hierher gehören auch die Antiphonen bei den Commemorationen. Während heute zur Commemoration eines Festes die Antiphone, der Versikel und die Oration gehört, pflegte man in älterer Zeit ein Fest dadurch zu commemorieren, daß man ein dem betreffenden Feste entsprechendes Responsorium, eine Antiphone, mit dem Gloria Patri und eine Oration vortrug; so enthielt die Commemoration in gedrängter Form alle wesentlichen Elemente des liturgischen Gesanges.

[3]) Dieselben beginnen sämtlich mit der Ausrufung O (O Sapientia etc., O Emmanuel etc.).

[4]) Migne, Patrol. lat. 105, 1264.

[5]) Nur in manchen Weltkirchen wurden die antiphonischen Gesänge des Offiziums allmählich ebenfalls dem Sängerchor auferlegt.

waren. Nur in der Meßliturgie gingen auch die antiphonischen (nicht nur die responsorialen) Gesänge allmählich allgemein an den Sängerchor über, so daß die antiphonischen Meßgesänge, wie z. B. die psalmodischen Formeln des Introitus und der Communio, „den interessanten Mischstil von syllabischer und halbmelismatischer Melodik" haben, während die Offiziumsantiphonen durchweg die syllabische Melodienbildung vorziehen, um so mehr als ja der musikalisch-technische Zweck der Antiphone die Vorbereitung auf die folgende, streng syllabische Psalmenmelodie ist. Über das musikalische Durchschnittsniveau der sonstigen Offiziumsantiphonen erheben sich die Antiphonen zum Benedictus und Magnificat; hier finden wir eine feierlichere, prägnantere Melodie, die sich daraus erklärt, daß im Offizium das Benedictus und Magnificat den liturgischen Höhepunkt der Feier darstellen, ein Umstand, der noch heute bei den feierlichen Vespern in den liturgischen Handlungen des Priesters zum Ausdruck gelangt.

Die ältere Übung, eine und dieselbe oder verschiedene Antiphonen nach dem einzelnen Psalmenverse zu singen, gab zwar der Psalmodie eine größere Mannigfaltigkeit[1]). Da aber infolge dieses Gebrauches das Offizium zu sehr ausgedehnt wurde, so sang man die Antiphonen schließlich nur noch vor und nach dem ganzen Psalm. Heute hat sich die ältere Praxis, die Antiphone nach jedem Verse zu wiederholen, nur noch im Invitatorium „Venite adoremus" erhalten.

Vom 12. Jahrhundert an begegnen wir dem der Eigenart der antiphonischen Gesänge widerstrebenden Gebrauche, die Antiphonen, besonders diejenigen der Cantica, nach Bedürfnis dadurch zu verlängern, daß der letzten Silbe ein langes Melisma, das sogen. Pneuma, angehängt wurde. Diese Sitte erhielt sich bis zum 16. Jahrhundert; sie verschwand, nachdem sich verschiedene Synoden gegen diese Art Jubilus ausgesprochen hatten.

Über die äußere Haltung der das Offizium ausführenden Kleriker und Mönche ist noch zu bemerken, daß die zwei Sängerchöre beim Gesange der Antiphonen das Gesicht einander zukehrten; man wendete sich also nicht dem Altare zu. Das Anstimmen der Antiphonen lag in den Klöstern den Mönchen der Reihe nach ob; der Abt begann mit der ersten Antiphone. In denjenigen Weltkirchen, in welchen der Antiphonengesang dem Sängerchor übertragen war, stimmte ein Sänger des einen Halbchors die Antiphone an, der Chor sang den Text zu Ende. Bei der nächsten Antiphone intonierte ein Sänger des zweiten Halbchors, worauf wieder der Chor den Gesang beendete. Der Psalm selbst wurde stets von dem in zwei Abteilungen geteilten Chore ausgeführt.

Die Praxis, die Antiphone nur zu intonieren und erst nach dem Psalm vollständig zu singen, stammt nach Wagner aus einer Zeit, in der man für künstlerischen Aufbau eines liturgischen Ganzen wenig Verständnis mehr hatte. In der Tat gibt das Bruchstück des Anti-

---

[1]) Man nannte diese Art der Psalmodie „antiphonare". Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 153.

phonentextes für sich keinen Sinn; auch vermag die nur intonierte Antiphone nur mangelhaft auf die folgende Psalmenmelodie vorzubereiten, was ja eigentlich vom musikalisch-technischen Standpunkte aus der Zweck der Antiphone ist.

4. Komponisten von Antiphonen und Responsorien. Es mögen hier die Namen der wichtigsten mittelalterlichen Komponisten antiphonischer und responsorialer Gesänge angeführt werden: aus dem siebenten Jahrhundert der heilige Ildephons, Bischof von Toledo (dem Benediktinerorden angehörig); aus dem achten Jahrhundert: der heilige Adelhelm (Aldhelm), Benediktinerabt von Malmesbury und Bischof von Schierburn (Sherburne); Theodulf, Bischof von Orléans (Gloria, laus usw. am Palmsonntag); aus dem neunten Jahrhundert: Karl der Kahle (Resp. O quam admirabilis), Hucbald von St. Amand O. S. B.; aus dem zehnten Jahrhundert: Stephan, Bischof von Lüttich, welcher ebenso wie sein Vorgänger Franco (856—903) liturgisch sehr tätig gewesen zu sein scheint; die Benediktiner Abt Stephan von Lobbes, Notker, Tutilo und Ratbert von St. Gallen, Regino von Prüm, Bischof Ratbod von Orléans (Komponist des Offiziums der Translatio des heiligen Martinus), der heilige Odo (Oddo), Abt von Clugny (sieben Antiphonen zum Feste des heiligen Martinus), Marquard, Mönch von Echternach, Abt Remigius Mediolacensis, Folcvin, Abt von Lobbes, die Mönche Erich und Remigius von St. Germain, Johann, Abt von St. Arnold zu Metz, Mönch Letald von Micy bei Orléans (Offizium des heiligen Julian), Fulko II., der Gute, Graf von Anjou; aus dem elften Jahrhundert: Robert, König von Frankreich, der heilige Fulbert, Bischof von Chartres, Adelbod, Bischof von Utrecht, Arnold, Propst von St. Emmeran in Regensburg, die Benediktiner Albert von Gemblours, Bruno, Bischof von Toul, der als Leo IX. den päpstlichen Stuhl bestieg (Komponist einer berühmten Melodie des Gloria in excelsis), Angelronn (Angerlan), Abt Isembert, Hermannus Contractus (Alma redemptoris), Berno von Reichenau, Abt Odilo von Clugny, Humbert und Robert von Moyenmoutier, Odo von St. Germain des Fossés, Alfin von Newminster, der heilige Petrus Damianus, Bischof von Ostia, Vitmundus von St. Evroult, Abt Lambert von St. Lorenz in Lüttich, Abt Aimard der Deutsche; ferner der Abt Durandus von St. Martin in Troarn und Remigius von Mettlach; aus dem zwölften Jahrhundert: die Benediktineräbte Rodulf von St. Trond und Ingobrand von Lobbes, Sigebert von Gemblours, der Benediktinermönch Udalschalc von Augsburg, der Prämonstratensermönch Damian, die heilige Hildegard aus dem Benediktinerorden, Schöpferin verschiedener Antiphonen, Responsorien, Sequenzen und Hymnen, Thomas von Bayeux, Bischof Stephan von Tournay, der heilige Bernhard; aus dem dreizehnten Jahrhundert: der heilige Thomas von Aquin (Offizium des heiligen Fronleichnamsfestes), Peter von Cambrai, bekannt als Komponist von Antiphonen, Responsorien und mehrstimmigen

Gesängen (Conductus) und Julian von Speyer (Offizium des heiligen Franciscus und des heiligen Antonius); aus dem vierzehnten Jahrhundert: Raymund de Vineis; aus dem fünfzehnten Jahrhundert: Johannes Tritheim, Abt von St. Martin zu Sponheim; aus dem sechzehnten Jahrhundert: Jakob Wimpheling von Speyer (Offizium der sieben Schmerzen Mariä).

Daß unter den aufgezählten Choralkomponisten sich so viele Benediktiner befinden, erklärt sich einerseits aus dem Interesse dieses Ordens für die Entwicklung der Liturgie, anderseits aus dem Umstande, daß besonders im frühen Mittelalter (zwischen 600—1100) der Benediktinerorden „fast alles in sich aufnahm, was das Abendland nach der religiösen und wissenschaftlichen Seite an Bedeutung aufzuweisen hatte"[1]).

5. Die Offiziumshymnen. Nachdem die Anfänge der christlichen und speziell liturgischen Hymnendichtung schon oben (S. 58 ff. und 80 ff.) behandelt worden sind, soll im folgenden ein Überblick über die weitere Geschichte der Offiziumshymnen[2]) bis zum ausgehenden Mittelalter gegeben werden, wobei neben dem literargeschichtlichen auch das musikalisch-technische Moment berücksichtigt werden soll. Es empfiehlt sich, die in Betracht kommenden Vertreter dieser Literaturgattung nach ihrer Nationalität bezw. nach ihrer Zugehörigkeit zu den einzelnen Riten zu unterscheiden.

a) Die syrische Liturgie dürfte, sofern es sich um noch jetzt verwendete Texte handelt, die ältesten Hymnen enthalten[3]). Der erste, klassische Hymnendichter der syrischen Kirche ist der heilige Ephraem († um 373). Von seinen Schülern und Nachahmern sind zu nennen: Cyrillonas (um 396), Balaeus (um 430), Isaak († 460), Rabulas († 495) und Jakob von Sarug († 521). Die Blütezeit der syrischen Hymnendichtung reicht bis in das 8. Jahrhundert. Seit der Eroberung Syriens durch die Araber wurde die syrische Sprache aus ihren bisherigen Gebieten immer mehr verdrängt, was auch den Niedergang der syrischen Literatur veranlaßte.

Die syrischen Hymnen weisen Metren in eigentlichem Sinne auf; auch die strophische Gliederung ist bei einer bestimmten Klasse von

---

[1]) Fr. X. Kraus, Über das Studium der Theologie sonst und jetzt. 2. Aufl., S. 4. — Über den Einfluß der Benediktiner auf die Liturgie und den liturgischen Gesang vgl. noch: Guéranger, Institutions liturgiques I, 290; P. Kornmüller O. S. B., Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens, Jahrg. 1880; Souillier, Plaint-chant, chap. 11; Lebeuf, Traité historique sur le champ ecclésiastique; Gregorian. Rundschau, Jahrg. 1902, S. 132 ff.

[2]) Hierbei wird vorzugsweise auf die im Stundengebet verwendeten Hymnen eingegangen werden, nachdem über die im Meßoffizium vorkommenden hymnenartigen Gesänge schon oben in den Abschnitten über Sequenzen (S. 122 ff.) und Tropen (S. 140 ff.) gehandelt worden ist.

[3]) Noch älter sind nur die beiden schon oben (S. 81) erwähnten, schon in den apostolischen Konstitutionen (VII, 47) genannten Hymnen, welche beim liturgischen Morgen- und Abendgebete verwendet wurden, sowie der vom heiligen Basilius († 379) in der Schrift „Über den Heiligen Geist" zum dogmatischen Traditionsbeweise verwendete, noch heute im griechischen Offizium gebräuchliche Vesperhymnus Φῶς ἱλαρόν (lumen hilare).

Hymnen, den sogen. Madraschen[1]), durchgeführt. Bei Hymnen mit längeren und kürzeren Strophen sang der erste Chor die längere, während der zweite Chor stets die kürzere vortrug, welche einem Refrain (Kehrreim) zu vergleichen war. Die Melodien wurden durch eine Rubrik bezeichnet, in der die Anfangsworte eines bekannten Liedes angegeben waren, nach welchem der betreffende Hymnus gesungen werden sollte[2]). Die einzelnen Melodien entsprachen einem bestimmten Vers- und Strophenbau. Die syrische Liturgie verfügte also über eine beschränkte Zahl von Melodien, nach welchen alle Hymnen, je nach ihrem metrischen und strophischen Bau, zu singen waren[3]).

b) Die armenische Liturgie entwickelte sich aus der syrischen und griechischen zu Ende des 4. und Anfang des 5. Jahrhunderts. Ihre ältesten Hymnen rühren großenteils vom heiligen Miesrob (Mesrop) her, dessen zahlreiche Bußlieder in das armenische Offizium der Fastenzeit übergegangen sind. Von Moses von Chorene, dem Geschichtschreiber Armeniens (um 496), stammen die Weihnachts- und Osterlieder des armenischen Breviers. Der Patriarch Peter I. verfaßte die meisten Lieder des Kanon für die Verstorbenen. Die übrigen Hymnen der armenischen Liturgie stammten zum größten Teile aus dem 5. bis 7. Jahrhundert. Die Metrik derselben lehnt sich nicht an die syrische an; vielmehr dürfte sie derjenigen des Avesta am nächsten stehen, was sich aus der Verwandtschaft der betreffenden Sprachen gut erklärt. Alle Hymnen weisen eine ausgebildete Strophik auf; es werden Strophen, Gegenstrophen und Schlußgesänge unterschieden[4]).

c) Für die Kenntnis der in der koptischen und äthiopischen Liturgie vorhandenen Hymnen kommen in Betracht die 1604 zu Augsburg und 1744 und 1764 zu Rom gedruckten Breviere (bezw. Psalterien), sowie ein von den Bollandisten verwertetes Hagiologium metricum;

---

[1]) Das syrische Wort madrâscha bedeutet eigentlich „Erklärung“; es bezeichnet eine Gattung von Liedern mit strenger strophischer Gliederung; eine andere Art von Hymnen (mîmera de muschchâta) sind mehr poetische Reden oder metrische Homilien; sie haben ein gleichförmiges Metrum ohne strophische Gliederung.

[2]) Die öfters vorkommende Rubrik: „Nach der Melodie von »Dieser Tag«“ sollte besagen, daß der betreffende Hymnus nach der Melodie des Weihnachtsliedes „Dieser Tag“ zu singen sei.

[3]) Vgl. Rubens Duval, La littérature syriaque. Paris, 1899, S. 20 ff. Die ältere Literatur über die syrischen Hymnen findet sich zusammengestellt in dem Artikel „Hymnus“ des Freiburger Kirchenlexikons, 2. Aufl., 6. Band, S. 523 ff. Hierzu sind noch an neueren Werken beizufügen: Lamy, On syriac prosody, in den Akten des Londoner Orientalistenkongresses vom Jahre 1891; Feldmann, Syrische Wechsellieder von Narses, Leipzig, 1896; H. Grimme, Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, 48. Bd., S. 276, und „Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems“, Freiburg i. d. Schw., 1893; dagegen C. Brockelmann in der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, 52. Bd., S. 401.

[4]) Die Literatur über armenische Hymnologie findet sich zusammengestellt im Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., 6. Bd., S. 524 ff., und in dem Werke von Simon Weber, Die katholische Kirche in Armenien, Freiburg, 1903, Herder, S. X—XIX.

leider ist das in diesen Büchern enthaltene Material noch wenig erforscht[1]).

d) In der griechischen Liturgie sind zu unterscheiden die ältesten Hymnen aus den ersten fünf Jahrhunderten von den im heutigen Gottesdienst verwendeten. Die liturgischen Gesänge der ersten Zeit lehnten sich in ihrer äußeren Form an die klassische Poesie der Griechen an[2]). Im 3. Jahrhundert muß es schon eine größere Zahl von Liedern zum Lobe des Heilandes und der Heiligen gegeben haben, welche beim Gottesdienste Verwendung fanden; denn wir erfahren, daß Paul von Samosata (in der Mitte des 3. Jahrhunderts) die zum Preise des Heilandes beim Gottesdienste gesungenen Lieder als zu modern abschaffte und deshalb von den Vätern des Konzils von Antiochien getadelt wurde. Aus dem Anfange des 4. Jahrhunderts ist der heilige Bischof Methodius († 311) zu nennen, von dem wir ein strophisch gegliedertes, an klassische Vorbilder sich anlehnendes Lied auf Christum und alle heiligen Jungfrauen besitzen. Im 4. und 5. Jahrhundert diente sowohl bei den Katholiken als auch bei den Irrlehrern die Hymnendichtung zur Popularisierung und Verteidigung der kirchlichen bezw. häretischen Lieder. Besonders waren es der heilige Gregor von Nazianz und Chrysostomus, welche ihre Hymnen denen der Häretiker entgegenstellten.

Von diesen Hymnen der älteren Zeit sind die meisten in den folgenden Jahrhunderten, besonders in der Periode der Bilderstürme, wieder verschwunden. Eine neue Epoche kirchlicher Hymnodik begann mit den Melodien des Romanos, welcher, wie neuerdings angenommen wird, in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts unter Kaiser Anastasius (713 bis 716) lebte und zuerst in Emesa, damals Diakon in Berytos, zuletzt an der Kirche des heiligen Cyrus in Konstantinopel wirkte. Seine Gedichte, von denen besonders ein Weihnachtshymnus berühmt wurde, sind dadurch bemerkenswert, daß in ihnen an die Stelle des quantitierenden metrischen Systems, welches in der klassischen Dichtung vorherrschend war, wieder das accentuierende tritt. Weitere hervorragende Hymnendichter der griechischen Kirche waren: Anastasius vom Sinai, Verfasser eines Liedes für die Totenfeier, Patriarch Sergius von Konstantinopel, der später zu den Monotheleten übertrat (Verfasser eines noch heute in der griechischen Liturgie verwendeten Marienhymnus), Patriarch Sophronius von Jerusalem († 638), zwei kretische Erzbischöfe namens Andreas aus dem 8. Jahrhundert, der heilige Bekenner Germanus, Patriarch von Konstantinopel († 733), der heilige Kirchenlehrer Johannes Damascenus, der heilige Cosmas, Bischof von Majuma († 781), Theophanes, Erzbischof von Nicaea († 845), Philotheus, Patriarch von Konstantinopel († 1376) u. a.

Die griechische Liturgie unterscheidet verschiedene Gattungen hymnenartiger Gesänge; Bezeichnungen für dieselben sind: a) Kanon,

---

[1]) Die bisher vorhandene Literatur verzeichnet im Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., 6. Bd., S. 526.

[2]) Über den Hymnus „Fraenum pullorum" des Clemens von Alexandrien s. o. S. 81.

ein aus neun Oden bestehender Gesang; b) Troparion, ein mehrstrophiges, von zwei Chören abwechselnd zu singendes Lied; c) Doxa, eine Strophe zu Ehren der allerheiligsten Dreifaltigkeit; d) Theotokion, ein Lied zu Ehren der allerseligsten Jungfrau (θεοτόκος = Gottesgebärerin); e) Staurotheotokion, ein Lied zu Ehren der schmerzhaften Mutter, (σταυρός = das Kreuz); f) Kontakion, ein kurzes, den Inhalt des Festes darlegendes Lied, welches heute meist nach der sechsten Ode des Nachtoffiziums und nach dem Trisagion in der feierlichen Liturgie des Basilius, Chrysostomus und Gregorius gesungen wird; g) Oikos, ein Lied, welches den „Bau der Festidee" darstellt und dem Troparion oder Kontakion folgt; h) Sticheron, ein Hymnus, welcher in der Regel in Verbindung mit einer vorhergehenden Antiphone (στίχος) in den Laudes und in den Vespern gesungen wird.

Vor jedes Lied wurde in dem liturgischen Buche der Hirmus gesetzt (εἱρμός = die Reihe), eine technisch-musikalische Angabe über die Melodie und den Rhythmus. Der Hirmus bestand in einer Melodie, welche als Typus für die Sangweise der einzelnen Strophen des betreffenden Liedes galt; er war eigentlich eine Leitstrophe, welcher alle Strophen des folgenden Troparion genau Vers für Vers nach Metrum und Rhythmus nachgebildet waren. Die poetische Symmetrie besteht in der griechischen Hymnodik nicht darin, daß ein Vers in seinem Bau genau dem folgenden gleicht, sondern darin, daß eine Strophe genau aus denselben Teilen wie die nächsten zusammengesetzt ist. Der Hirmus ist nun die Leitstrophe, welche den Typus angibt; wo kein Hirmus vorgesetzt ist, gilt der Typus als bekannt.

Das Grundgesetz im metrischen Bau der einzelnen Verse besteht darin, daß nicht die Quantität der Silben, sondern der im gesungenen Texte hervortretende Wortaccent das maßgebende Moment bildet, und daß für die Gesetzmäßigkeit eines Verses die accentuierten Silben, nicht die tonlosen, vorzugsweise in Betracht kommen. Dieses Prinzip hat sich im 5. und 6. Jahrhundert, im Gegensatz zu den früher herrschenden Gesetzen der klassischen Hymnodik, allmählich Bahn gebrochen. In der Musik wird der Tonaccent durch den Iktus der Tonhöhe, nicht durch die Dehnung des Tones ausgedrückt; insofern steht in musikalisch-technischer Beziehung der griechische Hymnengesang dem gregorianischen Choral nahe[1]).

e) In der lateinischen Kirche gilt als der Begründer der metrischen Hymnendichtung der heilige Hilarius von Poitiers († 369). Dieser hatte während seiner vierjährigen Verbannung im Orient die geistlichen Lieder der syrischen und griechischen Kirche kennen und schätzen gelernt. Er übersetzte die schönsten Hymnen der orientalischen Kirche ins Lateinische und dichtete selbst neue; auch verfaßte er ein

---

[1]) Als der Erforscher der wichtigsten Prinzipien in der griechischen Hymnendichtung des Mittelalters gilt Kardinal Pitra (Hymnographie de l'Église grecque, Rom 1867, und Analecta sacra, I, Paris 1876).

leider verloren gegangenes Werk „Liber hymnorum“[1]). Hilarius soll den Hymnengesang in die Liturgie Galliens eingeführt haben. Von den dem Papste Damasus zugeschriebenen Hymnen ist jetzt keiner mehr in kirchlichem Gebrauch, während noch bis in das 16. Jahrhundert hinein in vielen Brevieren sein Hymnus zum Feste der heiligen Agatha (Martyris ecce dies) zu finden war.

Vom heiligen Hilarius angeregt, widmete der heilige Ambrosius der Hymnendichtung und dem liturgischen Hymnengesange große Aufmerksamkeit. Über seine Bedeutung auf diesem Gebiete ist schon oben (S. 95 ff.) gehandelt worden. Die mailändischen Hymnen fanden bald Verbreitung in Italien und Gallien. Daß Hymnen schon im 4. und 5. Jahrhundert im Offizium Verwendung fanden, ist für die Kirche Mailands und viele Kirchen Galliens[2]) und Spaniens als sicher erwiesen. In das römische Offizium dürften Hymnen kaum vor dem Ende des 6. Jahrhunderts aufgenommen worden sein[3]). Dieselben wurden allgemein bis zum 9. Jahrhundert nicht mit den übrigen Gebeten und Gesängen des Offiziums zusammengeschrieben, sondern waren in eigenen Hymnarien zusammengestellt[4]).

Von den Hymnendichtern des 4. und 5. Jahrhunderts sind nach Ambrosius zunächst Victorinus Afer und Coelius Sedulius (um 430) zu nennen. Letzterer ist der Verfasser des Weihnachtshymnus A solis ortus cardine und des an Epiphanie gesungenen Liedes Hostis Herodes (jetzt Crudelis Herodes). Dem Spanier Prudentius († 413) werden folgende Hymnen zugeschrieben: Audit tyrannus anxius, Salvete flores martyrum (am Feste der unschuldigen Kinder), O sola magnarum urbium (an Epiphanie), Quicumque Christum quaeritis (Christi Verklärung); endlich die Hymnen zu den Laudes am Dienstag, Mittwoch und Donnerstag. Von Elpis (um 520), angeblich der Gemahlin des Boëthius, sollen die Hymnen Aurea luce (jetzt Decora lux) und Jam bone pastor (jetzt Beate pastor Petre) stammen. Zu nennen sind ferner der heilige Augustinus, Claudianus Mamertus († 474), der die Hymnen Pange lingua gloriosi lauream certaminis und Lustra sex qui jam peregit verfaßt haben soll, Papst Gelasius I. († 496) und Ennodius, Bischof von Pavia, dessen Hymnen sich im mozarabischen Brevier finden. In das römische Brevier wurden folgende Hymnen des heiligen Venantius Fortunatus, Bischofs von Poitiers († um 600), aufgenommen:

---

[1]) Vom heiligen Hilarius stammt vielleicht der Pfingsthymnus Beata nobis gaudia (vgl. Kayser, Beiträge zur Geschichte und Erklärung der Kirchenhymnen, I, 71 ff.), sowie das ehemals in den Laudes gesungene Gloria in excelsis, insofern es eine Überführung und eine Überarbeitung des in den apostolischen Konstitutionen befindlichen griechischen Textes ist. Vor einiger Zeit ist von Gamurrini in einer Bibliothek zu Arezzo ein Kodex gefunden worden, in welchem ein für sicher echt gehaltener Hymnus des heiligen Hilarius sich befindet (Siehe Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., 5. Band, S. 2051).

[2]) Die Breviere von Lyon und Vienne hatten bis in die neueste Zeit fast keine Hymnen (Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 170).

[3]) Vgl. S. Bäumer im Artikel „Hymnus“ des Freiburger Kirchenlexikons, 2. Aufl., 6. Bd., S. 532.

[4]) S. Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 256.

Vexilla regis prodeunt, Quem terra, pontus, aethera (jetzt sidera), O gloriosa Domina (jetzt virginum), O Redemptor, sume carmen (zur Weihe der heiligen Öle). Über den Papst Gregor I. als Hymnendichter ist oben (S. 105) schon gehandelt worden. Derselbe dürfte bei seiner, vornehmlich auf das Benediktinerbrevier[1]) sich stützenden Reorganisation des Offiziums bestimmte Hymnen den einzelnen Horen bezw. den einzelnen Festen zugewiesen haben[2]). Dies scheint auch durch eine Bemerkung des Rhabanus Maurus (aus der Mitte des 9. Jahrhunderts) bestätigt zu werden, nach welcher die Hymnen in allen Kirchen des Abendlandes im Gebrauche waren[3]). Demgegenüber weist aber P. Wagner darauf hin, daß nach Amalar von Metz das römische Offizium keine Hymnen zuließ, und daß auch ein Ordo des Kanonikus Benedikt von St. Peter aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhundert nicht erwähnt ist[4]). Dennoch glaubt aber der genannte Autor die Adoption der Hymnen in Rom in eine etwas frühere Zeit (d. h. vor dem 12. Jahrhundert) verlegen zu müssen; da nämlich gerade das römische Brevier in der in Betracht kommenden Epoche des Mittelalters die Tendenz zeigte, Kürzung anzustreben, so sei die Einführung der Hymnen, welche doch eine Erweiterung des Offiziumtextes zur Folge gehabt hätte, in jener Zeit kaum anzunehmen; also müßten die Hymnen schon vorher im römischen Brevier existiert haben. Auffallend ist aber immerhin, daß in den ältesten erhaltenen römischen Offiziumsbüchern, in denen Hymnen vorhanden sind, letztere nicht im Zusammenhange mit den übrigen Texten, sondern am Ende des Buches verzeichnet sind und daß die sehr alten Offizien der Kar- und Osterwoche keine Hymnen besitzen.

Im 6. Jahrhundert erhob sich in einigen Gegenden gegen die zunehmende Einreihung von Hymnen in die liturgischen Texte eine Opposition; einige nahmen an dem in manchen Liedern allzustark hervortretenden subjektiven Empfinden des Dichters Anstoß; andere glaubten für die Würde der alten, der Heiligen Schrift entnommenen Texte eintreten zu müssen, indem sie gegen die neu entstandenen, „modernen" Lieder eiferten. Da aber verschiedene Partikularsynoden[5]) sich für Beibehaltung der Hymnen aussprachen, so floß der Strom der kirchlichen Hymnendichtung ruhig weiter.

Aus dem 7. Jahrhundert sind als Dichter, deren Hymnen im spanischen Offizium Verwendung fanden, zu nennen: Johannes, Bischof von Saragossa († 631), Isidor von Sevilla († um 635), Conantius, Bischof von Palencia († 639), Eugen II. von Toledo († 658), Julian von Toledo († 690).

Seit dem 8. Jahrhundert bevorzugten viele kirchliche Hymnendichter statt des quantitierenden Systems der klassischen Poesie das

---

[1]) Die Regel des heiligen Benedikt (cap. 9) ordnet für jede Gebetszeit einen Hymnus an.

[2]) Vgl. S. Bäumer, Studien und Mitteilungen aus dem Benediktinerorden, 1887, 1—18 und 157—175.

[3])) De institut. cler. II, 49; Migne, Patr. lat. 107, 362.

[4]) Ursprung und Entwicklung, S. 169; siehe auch S. 176.

[5]) Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 168.

accentuierende, welches als das volkstümlichere stets neben dem ersteren verwendet worden war. Als Hymnendichter des 8. Jahrhunderts ragten hervor: Der heilige Beda Venerabilis, dessen Liber hymnorum leider verloren gegangen ist, Paul Warnefried (Paulus Diaconus), Mönch in Monte Cassino (um 790), der berühmte Dichter der Hymnen Ut queant laxis, O nimis felix und Antra desertis (am Feste des heiligen Johannes des Täufers), ferner Alkuin, Paulin von Aquileja († 802), Dichter mehrerer Hymnen auf die Feste der Apostelfürsten.

Im 9. Jahrhundert blühte die kirchliche Dichtkunst besonders in den Abteien Fulda, Reichenau und St. Gallen. Zu nennen ist hier vor allem Rhabanus Maurus, Abt von Fulda und später Erzbischof von Mainz († 856), wahrscheinlich der Verfasser des Karl dem Großen zugeschriebenen Hymnus Veni creator spiritus. Von demselben rühren ferner her die Hymnen Tibi Christe, splendor Patris, Christe sanctorum decus Angelorum (auf die Feste der heiligen Erzengel), Christe redemptor (auf Allerheiligen), Jesu Salvator (jetzt Placare Christe servulis) und Salutis humanae sator.

Genannt seien ferner aus dem 9. bis 11. Jahrhundert: Theodulf von Orléans († 821), Verfasser des Gloria, laus et honor (Prozessionshymnus am Palmsonntag), Sedulius Scottus (um 850), Paulus Albarus, Odo von Clugny († 942), Hermannus Contractus († 1054), Dichter der Antiphonen Alma Redemptoris und Salve regina, König Robert von Frankreich († 1031), und Petrus Damianus († 1072)[1].

Im 12. Jahrhundert begegnen uns Petrus Venerabilis von Clugny († 1156), der heilige Anselm von Canterbury († 1109), Siegebert von Gembleaux, Balderich von Bourgueil, Rupert von Deutz, Hildebert von Le Mans, Bernhard von Morlas, Verfasser des Mariale, in welchem der schöne Hymnus Omni die dic Mariae sich befindet; aus der Zeit und der Schule des heiligen Bernhard stammt der Hymnus Jesu dulcis memoria; endlich gehören noch Metellus von Tegernsee († 1160) und die heilige Hildegard († 1178 oder 1179)[2] diesem Jahrhundert an.

Aus dem 13. Jahrhundert sind vor anderen zu nennen: Guido von Basoches, Papst Innozenz III. (Veni sancte Spiritus), Robert von Lincoln, Thomas von Celano († 1255, Dies irae), der heilige Bonaventura, der heilige Thomas von Aquin († 1274), Dichter des Pange lingua gloriosi corporis mysterium, des Lauda Sion und Adoro te, Komponist der beiden letztgenannten Hymnen[3]) und Verfasser eines kurzen, von G. Amelli in Pavia aufgefundenen und 1880 veröffentlichten

---

[1]) In den Bereich der Hymnographie gehören auch die Sequenzen und Tropen, deren Entstehung in das 9. Jahrhundert (Notker Balbulus von St. Gallen † 912) fällt; das oben S. 123 und S. 140 über diese Arten von Liedern Gesagte ist hier zur Ergänzung heranzuziehen.

[2]) Die 70 Gesänge (Antiphonen, Responsorien, Sequenzen und Hymnen) dieser heiligen Äbtissin wurden nie als liturgische Gesänge anerkannt. Vgl. Gregoriusblatt, Jahrg. 1880 n. 1.

[3]) Die Melodie des Pange lingua ist älter.

Traktats „De arte musica", Engelbert, Abt von Salzburg und Admont sowie endlich Jacopone da Todi († 1306), Dichter des Stabat Mater.

Auch im 14. und 15. Jahrhundert finden wir zahlreiche Hymnendichter, und zwar sowohl in den älteren und neueren Orden als auch im Säkularklerus; dieselben wandelten noch auf den Bahnen der bisherigen Hymnenpoesie und ihre Erzeugnisse wurden noch zum Teil im Offizium verwendet. Es seien hier nur genannt: Papst Benedikt XII. († 1342), Johannes Gallicus, Bischof von Würzburg († 1340), Konrad von Gaming, Erzbischof Johann von Jenstein († 1400), Adam Wernher von Themar († 1495) und Abt Johannes Trithemius († 1516). Die geistigen Bewegungen des 15. Jahrhunderts, vor allem der Humanismus, übten aber auch auf dem Gebiete der geistlichen Poesie ihren Einfluß aus. Teils fehlte manchen das Verständnis für die religiöse Eigenart der älteren Hymnen, teils stieß man sich an der Sprache und an dem metrischen System, welches sich, wie schon bemerkt, von den Regeln der klassischen Dichtkunst allmählich entfernt hatte. Man suchte einen Teil der älteren Lieder durch neue zu ersetzen, andre wenigstens dem Geiste der Renaissance entsprechend umzugestalten. Zu erwähnen sind hier: H. Bebel, Jakob Wimpheling, Nikolaus Archius, Laur. Frizzolius, Laur. Massorilli, Erasmus v. Rotterdam, G. Fabricius, Andreas Ellinger und M. A. Muret. Papst Leo X. bemühte sich selbst um die Umgestaltung des aus früherer Zeit überkommenen Hymnenschatzes. Indessen fanden die in seinem Auftrage von dem Bischof und Humanisten Zacharias Ferreri verfaßten und vom Papste Clemens VII. approbierten Hymnen wenig Verbreitung. Die meisten älteren Hymnen wurden in dem Reformbrevier des heiligen Papstes Pius V. für den Bereich der römischen Liturgie beibehalten; nur wenige neue Hymnen wurden an die Stelle einer Anzahl älterer gesetzt[1]).

Eine neue Veränderung in dem liturgischen Hymnenschatze trat ein, als der dichterisch begabte Papst Urban VIII. vier Jesuiten den Auftrag gab, die Hymnen des römischen Breviers der antiken Metrik und der klassischen Latinität mehr anzupassen. Nur wenige Hymnen blieben von der jetzt vorgenommenen Verbesserung unberührt; im ganzen wurden 958 sogen. prosodische Fehler ausgemerzt. Durch die Bulle Divinam psalmodiam vom 25. Januar 1631 wurden die Hymnen in dieser neuen Gestalt in das Brevier aufgenommen und in verpflichtender Weise in die Liturgie eingeführt. Was den Wert dieser durch Urban VIII. veranlaßten Verbesserung der Hymnen betrifft, so glauben neuere Forscher es beklagen zu müssen, daß man die „vollberechtigten Eigentümlichkeiten der volkstümlichen und spätlateinischen Poesie" als Gebrechen ansah und so die alten Poesien in ein neues Gewand einzwängte. Die alten, einfachen und doch so würdigen Hymnenmelodien waren einem rhythmischen System angepaßt, welches von den engen Fesseln der klassischen Metrik frei war; insofern paßten die Hymnen in ihrer

---

[1]) Angaben über diese Veränderungen finden sich zusammengestellt im Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., 6. Bd., S. 536.

neuen Form weniger zu dem alten musikalischen Gewande, welches sie Jahrhunderte lang getragen hatten.

Seit Urban VIII. ist keine amtliche, d. h. vom apostolischen Stuhle veranlaßte oder gut geheißene Veränderung an den Hymnen des römischen Breviers vorgenommen worden[1]). Neue Hymnen sind in den letzten Jahrhunderten nur insoweit in die Liturgie aufgenommen worden, als die Einführung neuer Feste in das allgemeine römische Brevier oder in die Partikularoffizien dies erforderlich machte.

Die neuere Hymnenforschung hat sich unter anderem die Aufgabe gestellt, die Entstehungszeit, die Verfasser und die ursprüngliche Form der Hymnen festzustellen. Wo für die Bestimmung des Ursprungs eines Hymnus äußere Zeugnisse fehlen, muß man auf innere Gründe hin urteilen, was eine große Unsicherheit der Resultate zur Folge hat[2]). Die im Brevier befindlichen Hymnen des Psalteriums und des Officium de tempore bis Pfingsten einschließlich dürften vor dem 8. Jahrhundert, die des Commune sanctorum vor dem 14. Jahrhundert entstanden sein, während die der neueren Feste den letzten zwei Jahrhunderten angehören.

Was die *poetische Form* der lateinischen Kirchenhymnen anlangt, so sind in der kirchlichen Dichtkunst mehrere Epochen zu unterscheiden. Das älteste metrische System der Römer war das accentuierende, nicht das quantitierende, welches letztere erst unter griechischem Einfluß in die lateinische Poesie eindrang und als die Form der *Kunstdichtung* galt, während das ältere accentuierende System noch in der Volkspoesie Geltung hatte. Die Grundform des ältesten metrischen Systems war der Saturnius, dessen Schema folgendes ist:

. / . / . / . ‖ / . / . / .

Der Punkt deutet hier die unbetonte Silbe (Thesis), der Strich die betonte Silbe (Arsis) an; die Quantität der Silben kommt hierbei nicht in Betracht. Im quantitierenden System lautet das Schema:

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ‖ — ⏑ — ⏑ — ⏑̄

wobei ⏑ eine kurze, — eine lange Silbe bedeutet und der Wortaccent gar nicht berücksichtigt wird. Die *ältesten lateinischen Kirchenhymnen* bevorzugten nur die Formen der Volkspoesie. Die Verwendung des Saturnius geschah in der Weise, daß jeder der beiden Teile des Verses als selbständiger Vers aufgefaßt wurde. Der erste Teil wurde durch Hinzufügung einer Silbe zu einer jambischen Tetrapodie, z. B.:

Aetérne rérum cónditor.

Dem zweiten Teile des Saturnius liegt zugrunde der Hymnus: Áve máris stélla; metrisch ist dies eine trochäische Tripodie. Es sind im wesent-

---

[1]) Im 17. Jahrhundert wurde in Frankreich unter dem Einflusse des Gallicanismus eine Reform der Liturgie betrieben, bei welcher auch zahlreiche alte Hymnen durch moderne ersetzt wurden. Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts hat eine auf die Wiederherstellung der alten Texte gerichtete Bewegung erfolgreich gewirkt und diese neuen, allerdings in elegantem Latein verfaßten, aber der echten Salbung entbehrenden Hymnen wieder beseitigt.

[2]) Eine knappe Zusammenfassung der am meisten gesicherten Resultate findet sich im Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., 6. Bd., S. 538 ff.

lichen jambische oder trochäische Tripodien oder Tetrapodien, welche die Grundlage des metrischen Systems in den ältesten lateinischen Kirchenhymnen bildeten. Die Dichter konnten nun beim Bau der Verse entweder die Quantität oder die Betonung des Wortes in der gewöhnlichen Aussprache berücksichtigen. Letzteres ist z. B. der Fall in dem Verse Ave maris stella, wo die ersten Silben von Ave und maris die Hebung bilden, trotzdem sie der Quantität nach kurz sind. Es kommen sogar Fälle vor, in denen der Dichter eine Silbe zur Hebung macht, obschon sie weder der Quantität nach lang ist noch in der gewöhnlichen Aussprache den Ton hat, z. B.;

Castús amór salvús erít.

Hier gab der Dichter, der das klassische Metrum nachahmen wollte, den als Hebung verwendeten Silben den Wert von langen.

Die beiden Systeme bestanden nun in der kirchlichen Poesie des Occidents zunächst friedlich nebeneinander; es wurden nur von gewissen Dichtern und in gewissen Epochen das eine oder das andere mehr berücksichtigt. Die nur rhythmische, nicht streng metrische Poesie fand besonders in den Sequenzen und Tropen Anwendung. Ausschließlich nach rhythmischen Rücksichten gebaut ist z. B. der Hymnus:

Sacris solemniis iuncta sint gaudia,
Et in praecordiis sonent praeconia.

Neben dem jambischen und trochäischen Metrum kamen auch andere, mehr komplizierte Versmaße zur Verwendung, z. B.

a) das sapphische:

Iste confessor domini colentes;
— ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪̄

b) das asklepiadeische:

Inventor rutilis dux bone luminis;
— ∪ — ∪∪ — | — ∪∪ — ∪ —

c) der Hexameter:

Salva festa dies toto venerabilis aevo;
— ∪̄∪̄ — ∪∪ — ∪̄∪̄ — ∪∪ — ∪∪ — ∪̄

Eine ganz ungewöhnliche metrische Zusammensetzung zeigt der Hymnus in hon. S. Elisabeth, reginae Portugalliae (v. 8. Juli):

Domare cordis impetus Elisabeth
Fortis inopsque Deo
Servire, regno praetulit.
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪∪ — ∪∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Bezüglich des Hiatus ist zu bemerken, daß die meisten älteren Dichtungen denselben durchaus nicht vermeiden; die Hymnen waren ja für den Gesang bestimmt, und in einem Gesangstexte war der Hiatus durchaus nicht störend. Von den älteren Hymnographen ist es vor

allem Prudentius, der das Zusammentreffen von zwei Vokalen möglichst zu vermeiden sucht. Die in der Zeit der Renaissance an den Hymnen vorgenommenen Veränderungen zeigen das Bestreben, die Texte ihrer äußeren Form nach den Regeln der klassischen Poesie möglichst genau anzupassen. Daher finden wir hier zahlreiche Beispiele, in welchen der Hiatus durch Elision beseitigt wird, was mit Recht als eine für den Gesang störende Künstelei bezeichnet worden ist.

Die lateinischen Hymnoden bedienten sich zum Teil auch des Endreims als eines Mittels, um eine Art Interpunktion für das Ohr zu schaffen. Schon die Hymnen des Ambrosius weisen den Endreim auf; wenigstens dürfte derselbe in den Versen

Non ex virili semine
Sed mystico spiramine

nicht ungesucht sein. Ganz deutlich und auffallend begegnet uns der Endreim in dem Liede:

Sacris solémniis iuncta sint gaúdia
Et ex (in) praecórdiis sonent praecónia,
Recédant vétera, nova sint ómnia
Corda voces et opera.

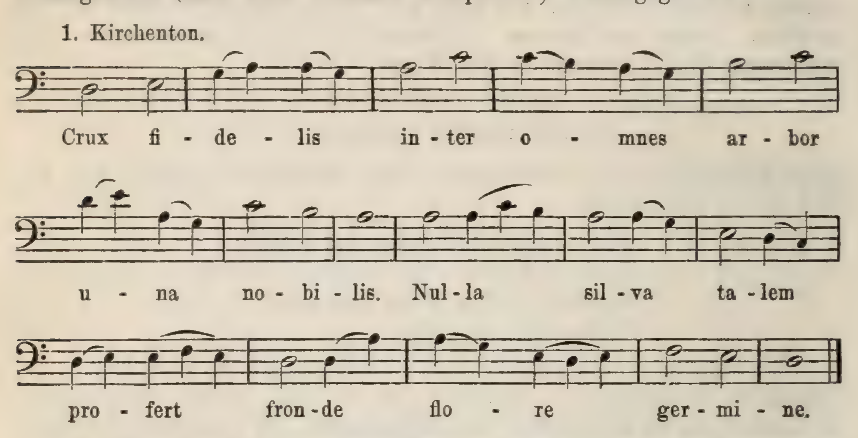
Die sog. alphabetischen Lieder des Alten Testamentes (z. B. Klagelieder 1; Psalm 119; Sprüchw. 31, 10—31) fanden Nachahmung in jenen Hymnen, in welchen die Anfangsworte der einzelnen Strophen die alphabetische Reihenfolge aufweisen, z. B.:

1. Strophe, **A** solis ortu cardine
etc.
2. Strophe. **B**eatus auctor saeculi
etc.
3. Strophe. **C**astae parentis viscera.

In den Hymnenmelodien ist eine Entwicklung von den einfachsten syllabischen Tonreihen bis zu reich entwickelten Melismen wahrzunehmen. Die ältesten Hymnen waren für den Volksgesang berechnet; die Melodien mußten syllabisch sein und sich genau dem sprachlichen Rhythmus anpassen, damit dieselben vom Volke leichter erlernt werden konnten. In der Zeit bald nach Gregor I. bemerken wir, wie der melodische Rhythmus der schon reicher entwickelten Hymnenmelodien sich von dem textlichen frei zu machen suchte. Der Hymnengesang war auf die geschulten Sänger übergegangen, und diese strebten danach, besonders an Festtagen die Melodien reicher auszugestalten. Auf die Gestaltung der Melodien hatte neben dem Versbau auch die strophische Gliederung einen Einfluß. Der Zahl der Verse einer Strophe entsprach die Zahl der musikalischen Sätze, doch kamen Wiederholungen oder ähnliche Wendungen auch innerhalb einer Strophe vor, wodurch die Volkstümlichkeit und leichte Erlernbarkeit der Melodie noch erhöht wurde.

Zwischen den älteren[1]) und neueren Hymnenmelodien besteht insofern ein Unterschied, als die ersteren nicht mensuriert sind, sondern nur der rhythmischen Bewegung des Textes folgen, während die letzteren schon den neueren Gesetzen der Zeiteinteilung folgen und daher nicht mehr als eigentliche Choralmelodien bezeichnet werden können.

Ein Beispiel der Melodienführung in den älteren Hymnen sei hier angeführt; das hier folgende Lied Crux fidelis ist der einzige im St. Gallener Antiphonar notierte Hymnus und ist hier in seiner jetzigen Gesangsweise (nach Dom Pothiers Antiphonar) wiedergegeben:



6. Offizien in poetischer Form. Im Anschluß an die Geschichte des kirchlichen Hymnengesanges soll hier auch der metrischen und Reimoffizien gedacht werden, d. h. solcher Offizien, in denen alle oder die meisten Stücke außer den der Heiligen Schrift entnommenen Texten und außer den Orationen in metrischer Form oder sogar in Reimstrophen abgefaßt sind. Wie man die zumeist der Heiligen Schrift entnommenen Meßtexte durch Einfügung metrisch gebauter Stücke, der sog. Tropen[2]), erweiterte, so fühlte man sich veranlaßt, bei Abfassung neuer Offizien auch den Texten des Stundengebets, soweit sie nicht der Schrift entnommen und daher unveränderlich in der Form waren, durch metrisch gebundene Sprache größeren Schmuck zu verleihen[3]). Das Verlangen mancher Kirchen, die Feste ihrer Heiligen und Patrone besonders feierlich zu gestalten, hatte seit dem 10. Jahrhundert bei der

---

[1]) Von den hier gemeinten „älteren" Melodien sind noch die ältesten zu unterscheiden, welche dem sog. ambrosianischen Gesange angehören. Hier sind die Melodien dem Metrum insofern angepaßt, als der Hebung ein kräftigerer Ton entspricht, während in bezug auf die Zeitlänge der Note betonte und unbetonte Silben gleichmäßig behandelt werden.

[2]) Vgl. das oben S. 140 ff. über die Tropen Gesagte.

[3]) Auch im griechischen und syrischen Stundengebet besteht das Offizium einzelner Feste fast nur aus Hymnen und hymnenartigen Gebeten, neben welchen dann die Psalmen und Lesungen aus der Heiligen Schrift eine bescheidene Rolle spielen. Vgl. S. Bäumer, Geschichte d. Breviers, S. 356.

Schaffung der zahlreichen Lokaloffizien zur Folge, daß die Texte derselben, soweit es anging, metrisch oder wenigstens rhythmisch abgefaßt wurden. Zuerst fing man damit an, aus schon liturgisch verwendeten Hymnen Verse herauszunehmen und an passenden Stellen in anderen Teilen des Offiziums (z. B. in den Responsorien) zu verwenden[1]). Später griff man weiter und entnahm solche Verse Hymnen, die zwar bekannt, aber nicht liturgisch verwendet waren. Die sonst in Prosa abgefaßten Offizien wurden so mit einigen metrischen Stücken durchsetzt. Alsdann gab man auch größeren Teilen des Offiziums, z. B. sämtlichen Vesperantiphonen poetische Form, bis schließlich Offizien entstanden, in welchen alle Gesangstücke (außer den Psalmen, Lektionen und Orationen) metrisch abgefaßt waren. Die ersten Spuren einer Durchsetzung des Offiziums finden sich im 10. Jahrhundert. Als eines der ältesten Beispiele eines Offiziums, in welchem metrisch oder wenigstens rhythmisch bearbeitete Stücke in weitem Umfange vorhanden sind, kann das Officium de SS. Trinitate[2]) gelten, als dessen Verfasser der Lütticher Bischof Stephan († 920) bezw. sein Zeitgenosse Hucbald von St. Amand[3]) genannt wird. Demselben Bischof Stephan wird auch ein Offizium de S. Lamberto zugeschrieben; wenigstens soll der Genannte den metrischen Partien dieses Offiziums, die ihm ein anderer Dichter überreicht hatte, ein Responsorium eigener Komposition hinzugefügt haben. Von dem Kloster St. Amand in Flandern, welchem der Mönch Hucbald angehörte, dürfte auch die Bewegung ausgegangen sein, welche später in Belgien und Frankreich, dann auch in anderen Ländern zur Abfassung von Offizien in poetischer Form führte.

Man begnügte sich übrigens nicht damit, bei neu einzuführenden Offizien die metrische Form anzuwenden, sondern ersetzte in einzelnen Fällen auch ältere Offizien durch neue, metrisch bearbeitete. Für die Offizien in poetischer Form gebrauchte man auch den Ausdruck historia, weil die Legende sich ja nicht auf die Lektionen beschränkte, ihr Inhalt vielmehr auch auf die übrigen Stücke, besonders die Responsorien, einen Einfluß ausübte. Das Schlußglied in der Entwicklung der Offizien dieser Gattung bilden die Reimoffizien, in welchen die Versgruppen durch Reime innerlich verbunden und gegeneinander abgegrenzt werden. Die ältesten bekannten Dichtungen dieser Art sind die von dem Franziskaner Julian von Speyer († um 1250 in Paris) verfaßten Offizien der Heiligen Franciscus und Antonius[4]). Dieselben erlangten

---

[1]) Beispiele siehe bei Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 304.

[2]) Metrisch ist hier z. B. die 4. Antiphone der Laudes bezw. der Vespern; sie bildet eine vollständige Strophe im sapphischen Versmaß:

Laus Deo Patri parilique proli
Et tibi sancte studio perenni
Spiritus, nostro resonet ab ore
Omne per aevum.

[3]) Siehe Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 306.

[4]) Diese Offizien sind in literar-historischer und musikalischer Beziehung gewürdigt in den Werken von Dr. J. E. Weiss, Julian von Speyer. München 1901;

deshalb eine solche Bedeutung, weil sie vielfach nachgeahmt wurden, manchmal sogar in engster formeller Anlehnung an das Original; auch die Melodien wurden vielfach in andere Offizien übernommen[1]. Ein Teil der zahlreichen im späteren Mittelalter entstandenen Offizien in poetischer Form ist von Dreves und Blume herausgegeben worden[2]. Auch die sonst so konservativen Dominikaner folgten dem Zuge ihrer Zeit und besangen ihre Ordensheiligen in Reimoffizien. Der heilige Thomas von Aquin, welcher das Offizium zum Fronleichnamsfeste schuf, blieb indessen bei der älteren Form der Offizien stehen; seine Gesangstexte können, abgesehen von den metrischen Hymnen, höchstens als frei rhythmisch bezeichnet werden.

Außer den schon genannten Verfassern bezw. Komponisten von Offizien in poetischer Form seien noch folgende aus außerdeutschen Ländern stammende erwähnt: Der Abt Folcwin von Lobbes (965—980), Dichter eines Reimoffiziums zu Ehren des heiligen Folcvinus, Abt Odilo von Clugny (994—1048), der wahrscheinliche Verfasser eines Offiziums des heiligen Majolus, Letaldus von Micy bei Orléans (Ende des 10. Jahrhunderts), Komponist eines Offiziums des heiligen Julianus etc., Marquard, Mönch von Echternach, Remigius Mediolacensis (um 980), Verfasser eines Offiziums der Heiligen Valerius, Eucharius und Maternus, Bruno, Bischof von Toul, welcher später als Leo IX. den päpstlichen Thron bestieg († 1054), Ingobrand, Abt von Lobbes (12. Jahrhundert), Kanonikus Peter von Cambrai (Ende des 13. Jahrhunderts), Alfano, Mönch von Monte Cassino, später Erzbischof von Salerno (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts), Reinaldus de Colle di Mezzo, Abt von Monte Cassino, später Kardinalpriester, der Dominikaner Raymundus de Vineis (gegen Ende des 14. Jahrhunderts), Autor eines Offiziums auf Mariae Heimsuchung.

In der römischen Kirche vermochten die Reimoffizien niemals Eingang zu finden. Auch in Deutschland waren Offizien in poetischer Form weniger beliebt als anderswo. Außer den schon oben (S. 157 ff.) genannten deutschen Hymnendichtern seien hier noch folgende Verfasser von metrischen Offiziumsgesängen genannt: Udalschalc, Mönch des Klosters von St. Ulrich und Afra in Augsburg (1124—1150), als Dichter und Komponist berühmt, Ghiseler von Hildesheim,

---

Die Choräle Julians von Speyer zu den Reimoffizien des Franciscus- und Antoniusfestes. München, 1901; P. Felder, Die liturgischen Reimoffizien auf die Heiligen Franciscus und Antonius. Freiburg i. d. Schw., 1901 (Ausgabe der Offizien mit Noten); P. Coel. Vivell, O. S. B., Die Gesänge Julians von Speyer zu seinen Reimoffizien auf die Heiligen Franciscus und Antonius. Gregorianische Rundschau 1902, N. 6—10.

[1]) Eine genaue Nachbildung des Franciscusoffiziums Julians ist z. B. ein von dem Franziskaner John Peccham, Erzbischof von Canterbury († 1292) verfaßtes Officium in hon. SS. Trinitatis; es wurde mit denselben Melodien gesungen wie das Juliansche Offizium.

[2]) Dreves, Analecta hymnica medii aevi, V. Band, Leipzig 1889; XIII. Band, 1892; XVIII. Band, 1894. Clem. Blume, Liturgische Reimoffizien des Mittelalters; Zur Poesie des kirchlichen Stundengebets. Stimmen aus Maria-Laach, 1892, S. 132 ff.

Leopold von Steinberg (beide um 1400), Johann Hoffmann, Bischof von Meissen (Mitte des 15. Jahrhunderts) und Johann Hane (Ende des 15. Jahrhunderts).

Die große liturgische Reform des 16. Jahrhunderts setzte die meisten spätmittelalterlichen Offizien außer Gebrauch und ließ nur einige besonders wertvolle Stücke zu. Hiermit war auch der weiteren Schöpfung von Offizien in poetischer Form ein Ende gesetzt[1]). Im Franziskaner- und Dominikanerbrevier haben sich noch einige Reimoffizien erhalten.

Mit der Entfernung der Offizien in poetischer Form war eine Gefahr beseitigt, die dem alten gregorianischen Choral drohte. Die alten Melodien waren im allgemeinen für Texte in ungebundener Sprache berechnet. Durch die Einführung metrischer Texte war die musikalische Komposition vor die Aufgabe gestellt, entweder Melodien zu schaffen, welche denjenigen der Hymnen sowie der Sequenzen und Tropen aus der letzten Epoche dieser Dichtungsweise ähnlich waren, oder aber die metrische Form der Texte bei der Schöpfung der Melodien fast ganz außer acht zu lassen. Obschon nun glücklicherweise die Komponisten zunächst den letzteren Weg wählten, so finden wir doch bereits im 12., mehr noch im 13. Jahrhundert, besonders bei Julian von Speyer, eine eigenartige melodische Behandlung der Texte, welche nicht bloß auf die allgemeinen musikalischen Errungenschaften jener Zeit, d. h. auf die natürliche Fortentwicklung der musikalischen Kunst, sondern auch auf die Einführung der metrischen Formen, insbesondere des Reims, zurückzuführen ist. Daß die Melodienführung der Antiphonen im Gegensatz zur früheren Zeit eine reichere wurde und derjenigen der responsorischen Sologesänge nahe kam, ist wohl dem Bestreben der einzelnen Kirchen zuzuschreiben, ihre Lokaloffizien möglichst feierlich zu gestalten. Auch daß die früheren responsorialen Formeln teils umgebildet, teils durch neue ersetzt wurden, wie dies bei Julian von Speyer zu bemerken ist, könnte die fortschreitende Entwicklung der musikalischen Technik und des Geschmacks zur Ursache haben[2]). Indessen auf Rechnung der poetischen Form der Reimoffizien ist es gewiß zu setzen, wenn „der metrische Bau und die strophische Gliederung der Verse sich in der Melodie scharf und deutlich abspiegeln, indem an den Versenden unzweideutige Kadenzen eintreten von mehr oder minder energischer Schlußkraft, bei denen besonders die Tonika

---

[1]) Im 17. Jahrhundert verfaßte noch David Furmann ein Reimoffizium auf den heiligen Florian, und eine Wiener Handschrift enthält ein noch später entstandenes Offizium in poetischer Form auf das Fest der unbefleckten Empfängnis. S. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 317.

[2]) Kornmüller sagt über den Unterschied in den Choralmelodien Julians von Speyer gegenüber denjenigen des 10. und 11. Jahrhunderts unter anderem folgendes: „Es wird häufig der Ambitus der Tonarten nicht mehr beachtet, selbst bei manchen Antiphonen der Nokturnen und der Laudes, und es findet eine häufige Vermischung des betreffenden authentischen und plagalen Tones statt. Auch die charakteristischen Intervalle und Formeln treten in plagalen Tonarten, worauf die Alten viel hielten, nicht mehr so häufig

zur Kadenzierung herbeigezogen ist[1]).“ Ferner zeigt sich der Einfluß der poetischen Form in der interessanten Art, wie Julian die Reime zu markieren weiß.

Gegenüber einer solchen Entwicklung des Choralgesanges, welche weitab von den alten, bewährten Prinzipien des gregorianischen Chorals führte, hat die tridentinische Choralreform durch Ausmerzung der Reimoffizien den kirchlichen Gesang vor einer schweren Gefahr bewahrt.

23. Kirchliche Fürsorge um die Entwicklung und Reinerhaltung des gregorianischen Chorals von Gregor I. bis zum Ausgange des Mittelalters.

1. Päpstliche Förderer des Choralgesanges. War durch Gregor I. der Choralgesang so fixiert und systematisiert, daß derselbe nach ihm benannt werden konnte, so erforderte in der Folgezeit die Fortentwicklung und Verbreitung der römischen Liturgie eine weitere Fürsorge von seiten des päpstlichen Stuhles. Was die Päpste zur Förderung des Choralgesanges leisteten, bestand zunächst darin, daß sie die in Rom gesungenen gregorianischen Melodien durch geeignete Lehrer in andern, dem Christentum gewonnenen Ländern verbreiten ließen. Zweitens sorgten die Päpste dafür, daß die Gesangsweise überall der römischen möglichst konform blieb, indem über die Reinerhaltung der Tradition gewacht wurde. Einige Päpste, welche gründlich musikalisch gebildet waren, bereicherten auch selbst den Melodienschatz oder sorgten im Falle des Bedürfnisses für die Schöpfung neuer, den alten Prinzipien angepaßter Gesänge.

Über die Verbreitung des gregorianischen Chorals in anderen Ländern soll in den nächstfolgenden Paragraphen ausführlicher gehandelt werden. Es seien hier zunächst in chronologischer Reihenfolge alle jene Päpste aufgezählt, welche sich nach den vorhandenen Berichten um den gregorianischen Choral nach verschiedenen Richtungen hin Verdienste erworben haben. Es sind folgende: Adeodatus I. (615—618), Honorius I. (625—638), Martin I. (649—655), Vitalian (657—672), Agatho (678—681), Leo II. (682—683), Benedikt II. (684—685), Sergius I. (687—701), Gregor II. (715—731), Gregor III. (731—741), Zacharias (741—752), Stephan II. (III.) 752—757, Paul I. (757—767), Hadrian I. (772—795), Leo IV. (847—855), Gregor V. († 999), Leo IX. (1048—1054) und Johann XXII. (1316—1334).

---

hervor. Das Anklingen an die Psalmodie ist gänzlich verschwunden; es zeigen diese Melodien eine ganz freie Kantilene, welche über die alten strengen Regeln hinausgeht und nur dem Zuge der inneren Stimmung folgt. Insbesondere läßt sich Julian auch mehr vom Sprechaccent leiten. Hier haben wir Tonbilder von reicher Lebensfülle, welche weit über den alten Choralstil hinausgehen, der zumeist mit Formeln arbeitete.“ Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1901, S. 172 ff.

[1]) Kornmüller, a. a. O. S. 172.

Im einzelnen sei aus der Tätigkeit der genannten Päpste folgendes hervorgehoben. Vitalian soll für einige Festtage Hymnen und Antiphonen komponiert und auch verschiedene Verbesserungen an der Singweise ins Werk gesetzt haben. Eine bestimmte Klasse von Sängern führte den Namen Vitaliani, woraus vielleicht zu schließen ist, daß eine besonders kunstvolle Art des Vortrags auf den genannten Papst zurückzuführen ist[1]). Papst Agatho sandte, wie Beda in seiner englischen Geschichte (lib. 4. c. 18) berichtet, einen gewissen Johannes, ersten Sänger von St. Peter, nach England, welcher daselbst den gregorianischen Gesang, wie er zu Rom geübt wurde, lehren sollte[2]). Leo II. soll nach dem Offizium vom 28. Juni „die heiligen Hymnen und Psalmen auf eine bessere Vortragsweise zurückgeführt haben" (sacros hymnos et psalmos in ecclesia ad concentum meliorem reduxit); nach dem Liber pontificalis (I, 359) war er selbst ein tüchtiger Sänger und in der Psalmodie wohl bewandert. Seine Tätigkeit wird nicht in einer Neuorganisation des Choralgesanges, sondern in der Verbesserung der praktischen Ausführung der überlieferten Gesänge bestanden haben; so dürften die oben zitierten Worte am besten zu deuten sein. Von Sergius I. behauptet Gevaërt, daß derselbe eine Reihe von Offizien in die Kirche eingeführt habe; aus der Vergleichung der Melodien dieser Offizien mit den ältesten Messen der römischen Liturgie (Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Weihnachten, Quatembertage u. a.) glaubt Gevaërt schließen zu dürfen, daß Sergius I. „der Inspirator der letzten Arbeiten des römischen Graduale sei, welche in der Verbesserung aller alten Gesänge des Propriums der Messe nach einem melodischen, einheitlichen Stile bestehen mochten". Allein es wird neuerdings mit gewichtigen Gründen bestritten, daß zur Zeit Sergius' I. neue Offizien eingeführt worden seien und daß überhaupt der Rest des siebenten Jahrhunderts den Gesängen der Messe auch nur ein einziges wirkliches Originalstück beigefügt habe[3]). Gregor II. gab dem nach Deutschland reisenden Legaten und Bischof Martinian den Auftrag, für die Einführung des Offiziums nach römischer Überlieferung durch würdige und geeignete Personen Sorge zu tragen. Nach Gevaërt soll Gregor III. (oder Gregor II.) der Redaktor des Antiphonariums sein, welches nach der gewöhnlichen Tradition dem ersten großen Träger dieses Namens zugeschrieben wird. Es ist schon oben (S. 107 ff.) gezeigt worden, daß diese Hypothese

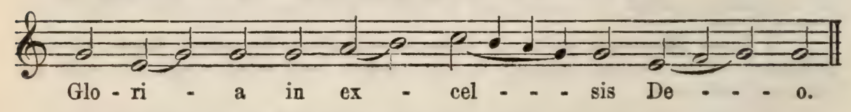
[1]) Diese Nachricht geht auf einen verhältnismäßig späten Autor, nämlich Ekkehard (Vita Notkeri Balbuli II, 12) zurück und wird nicht für sehr zuverlässig gehalten.

[2]) Wenn Gevaërt aus dieser Tatsache schließen zu können glaubt, daß Agatho „die Texte und Noten des Responsale, wie es im 8. Jahrhundert genannt wurde, d. h. des gegenwärtigen Antiphonars oder des vollständigen Repertoriums für das Stundenoffizium des ganzen Jahres geordnet oder wenigstens endgiltig fixiert habe, so bemerkt Morin richtig hierzu, daß gar nicht einzusehen sei, wie man infolge der Rolle, welche Beda dem oben erwähnten Vorsänger von St. Peter zuschreibt, den Papst Agatho als den Verfasser des Responsale ansehen könne." Vgl. Morin, Der Ursprung des gregorianischen Gesanges, Paderborn 1892, S. 73.

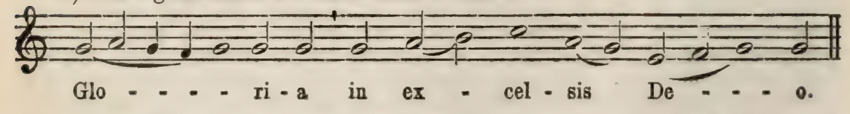
[3]) Morin, Der Ursprung des gregorianischen Gesanges, S. 74.

Gevaërts wenig Anklang gefunden hat und aus sehr triftigen Gründen bestritten worden ist. Papst Stephan II. (nach anderer Zählung der dritte dieses Namens) empfahl nicht bloß dem Bischof Chrodegang von Metz, seinen Klerus im Gesange der römischen Melodien unterrichten zu lassen, sondern er sandte auch an Pipin zwölf Gesanglehrer (clericos doctissimos cantilenae) behufs Verbreitung des römischen Choralgesanges. Paul I. schickte an Pipin eine Reihe von liturgischen Büchern; als Pipins Bruder Remigius Mönche behufs Erlernung der Psalmodie nach Rom gesandt hatte, ließ Paul I. dieselben durch den römischen Oberkantor Simeon unterweisen. Hadrian I. bat Karl d. Gr. dafür zu sorgen, daß die Gesangsmeister seines Reiches die römischen Melodien ordnungsgemäß sängen; Karl entsprach dieser Bitte durch angemessene Verordnungen. St. Gallen und Metz erhielten unter Hadrian I. Abschriften des gregorianischen Antiphonars und wurden berühmte Pflegstätten des liturgischen Gesanges. Von Papst Leo IV. rührt der für die Geschichte der gregorianischen Tradition außerordentlich wichtige Erlaß an den Abt Honoratus her, in welchem es unter anderem heißt: Idcirco sub excommunicationis interpositione praecipimus, ut nequaquam aliter quam et sanctus Papa Gregorius tradidit et nos tenemus, in modulatione et lectione in ecclesiis peragatis totisque viribus perpetim excolatis et decantetis. Der Papst dehnt die Androhung der Exkommunikation auch auf alle anderen aus, welche sich erkühnen sollten, von der gregorianischen Tradition abzuweichen. Gregor V. soll, wie von Thimus in seinem Werke „Harmonikale Symbolik“ (I, 262) sagt, eine Weise des Gesanges eingeführt haben, die den besonderen Namen des „musikalischen Gesanges“ erhielt. Die Dürftigkeit der Quellen ermöglicht uns keine deutlichere Vorstellung von dieser Singweise. Große Verdienste um die kirchliche Liturgie und um die Pflege des Kirchengesanges erwarb sich ferner Papst Leo IX.; derselbe verfaßte auch mehrere von seinen Zeitgenossen gepriesene musikalische Kompositionen zu Ehren Gregors d. Gr. und anderer Heiligen. Von den musikalischen Schöpfungen Leos IX. enthält der Codex Einsidlensis No. 1 noch ein ganzes, einstimmig zu singendes, schwungvolles Gloria, dessen hier folgende Einleitung der noch heute an Marienfesten gebräuchlichen Intonation des Gloria sehr ähnlich ist.

a) Aus dem Gloria Leos IX. nach den Cod. Einsidl. No. 1.



b) Jetzt gebräuchliches Marianisches Gloria.



Der gegen das Ende des Mittelalters zunehmenden, besonders durch die Einführung des mehrstimmigen Gesanges veranlaßten Veränderung

der alten Choralmelodien trat Papst Johann XXII. in einem längeren auf die Technik des Choralgesanges näher eingehenden Dekretale („Docta“) vom Jahre 1322 entschieden entgegen. Dieses wichtige Aktenstück hat folgenden Inhalt. Der Papst führt Klage über die „Jünger der neuen Schule“ (novellae scholae discipuli); er macht denselben zunächst zum Vorwurf, daß sie lieber neue Noten schaffen als die alten singen wollen, ferner, daß sie die Gesänge mit „kürzeren und kürzesten Noten“ vortragen, daß sie die alten Melodien mit mehrstimmigen Gesängen durchsetzen und dabei das Antiphonale und Graduale, welche den begleitenden Stimmen als Grundlage dienen sollen, gänzlich außer acht lassen, daß sie beim Gesange dahinrasen, statt mit Ruhe voranzuschreiten, und endlich, daß sie ihre Gesänge mit Gebärden begleiten. Indem der Papst diese Dinge rügt und den Übertretern der geltenden Vorschriften mit Strafen droht, fügt er zum Schlusse hinzu: „Mit dieser Bestimmung beabsichtigen wir aber nicht zu verbieten, daß bisweilen, besonders an Fest- und Feiertagen, im Amte und im erwähnten Chorgebete einige begleitende Stimmen, welche selbst Melodien ausmachen, z. B. Oktaven, Quinten, Quarten u. dergl. auf dem einstimmigen Kirchengesange vorgetragen werden, jedoch so, daß die Unversehrtheit dieses letzteren Gesanges unangetastet bleibe und an der wohlrhythmisierten Gesangsweise nichts geändert werde.“

2. Synodalbeschlüsse und bischöfliche Erlasse. Von den zahlreichen den liturgischen Gesang betreffenden bischöflichen Anordnungen und Synodalbeschlüssen aus der hier in Betracht kommenden Periode seien hier nur die folgenden erwähnt, welche zeigen, wie bald nach der Zeit Gregors I. außerhalb Roms für die Reinerhaltung der gregorianischen Tradition Sorge getragen wurde. Das Konzil von Cloveshove[1]) (Glasgow) vom Jahre 747 bestimmte, daß der kirchliche Gesang sich nach jenem Buche richten solle, welches man von der römischen Kirche empfangen habe (iuxta exemplar quod scriptum de Romana habemus ecclesia). Der Bischof Chrodegang von Metz befahl um 750 seinem im römischen Gesange ausgebildeten Klerus, die Norm und Ordnung der römischen Kirche treu zu beobachten (clerum . . . Romana imbutum cantilena normam atque ordinem Romanae ecclesiae servare praecepit). Eine Aachener Synode vom Jahre 803 verordnete, daß im ganzen Kaiserreiche das Offizium wie in der römischen Kirche gehalten werden sollte. Daß Karl d. Gr., von Rom aus dazu aufgefordert, die von der erwähnten Synode erlassene Vorschrift durch eigene Erlasse unterstützte, ist schon oben erwähnt worden. Wie aus den angeführten Beispielen ersichtlich ist, wurde in den dem Christentum neu gewonnenen Ländern der innige Zusammenhang mit der römischen Kirche dadurch dokumentiert, daß mit der römischen Liturgie auch der gregorianische Choral durch die Klöster, durch bischöfliche Erlässe und Synodalbeschlüsse eingeführt und sorgsam gepflegt wurde.

---

[1]) Mansi: ampl. Coll. Conc. 12 col. 399 cap. 13; Hefele, Konziliengeschichte (Herder, Freiburg). 2. Aufl. 1877, 3. Bd., S. 564.

3. Die Pflege des gregorianischen Gesanges in der römischen und in anderen Gesangschulen. Von besonderer Bedeutung für die Reinerhaltung und Verbreitung des gregorianischen Chorals waren die Gesangschulen, vor allem die römische. Letztere, von Gregor d. Gr. zwar nicht begründet, aber besser ausgestattet und vortrefflich organisiert, gelangte bald zu großem Ansehen. Alle schweren Zeiten, welche die Stadt Rom zu überstehen hatte, überdauernd, erhielt sich diese Schule das ganze Mittelalter hindurch und darüber hinaus. Wegen ihrer Leistungen und ihrer Organisation wurde sie ein Vorbild für alle ähnlichen Gründungen. Das Interesse, welches die Päpste nach Gregor I. der römischen Schola cantorum zuwandten, beruhte zum Teil darauf, daß einzelne Päpste selbst aus diesem Institut hervorgegangen waren, nämlich: Honorius I. (625—638), Vitalian (657—672), Adeodatus II. (672—676), Sergius I. (687—701), Gregor II. (715—731), Stephan II. (III.) (752—757), Paul I. (757—767), Leo III. (795—816), Stephan V. (816—817), Paschalis I. (817—824), Sergius II. (844—847), Leo IV. (847—855), Benedikt III. (855—858) und Hadrian II. (867—872)[1]).

Die Schola bestand ursprünglich aus sieben Subdiakonen und den Singknaben. Von den Subdiakonen hieß der erste, welcher Leiter der Schule war, Prior scholae, auch Primicerius, ihm folgten im Range der Secundicerius, der Tertius und Quartus scholae; letzterer, welcher die Singknaben (Paraphonistae) zu leiten hatte, hieß auch Archiparaphonista. Der Primicerius besaß eine angesehene Stellung, ihm war der gesamte niedere römische Klerus untergeordnet; er unterzeichnete längere Zeit hindurch bei Papstwahlen das Ernennungsdekret. Die römische Schola bestand trotz der traurigen Zustände im 10. und 11. Jahrhundert in unverminderter Bedeutung fort, wie durch die verschiedenen Ordines Romani bezeugt wird; nur scheint sie in Rom ihren Sitz einigemal gewechselt zu haben. Spätere Zeugnisse beweisen die Existenz der Schola für die folgenden Jahrhunderte bis zum Ausgange des Mittelalters. Aus einigen Urkunden ergibt sich, daß die Zahl derjenigen Sänger, welche Kleriker (Subdiakonen) waren, zeitweilig die Zahl sieben überstieg. Während des Avignonschen Aufenthalts der Päpste gab es auch in dieser Stadt eine Sängerschule (päpstliche Kapelle), als deren Begründer Benedikt XII. (1334—1342) gilt. Die alte Schola cantorum blieb während dieser Zeit in Rom und verrichtete dort ihre bisherigen Funktionen. Seit den Tagen von Avignon nahmen die Sänger der päpstlichen Kapelle allmählich die Neuerungen der damals aufblühenden Mensuralmusik an, und von dieser Zeit ab kommt die Bedeutung der römischen Schola cantorum für die innere Fortentwicklung des alten gregorianischen Chorals nicht mehr in Betracht[2]).

---

[1]) Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 220 und Haberl, Bausteine für Musikgeschichte, III: Die römische „Schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Leipzig, 1888, S. 5.

[2]) Über die weiteren Geschicke der römischen Gesangschule seien hier noch folgende Angaben gemacht. Nach dem durch das Konstanzer Konzil beendeten großen Schisma finden wir unter Martin V. (1417—1431) die „päpst-

Die Bedeutung der gregorianischen Gesangschule für die Verbreitung des römischen Choralgesanges beruht auf der Tatsache, daß wiederholt Mitglieder der römischen Schola an andere Kirchen, ja in andere Länder gesandt wurden, um daselbst den gregorianischen Choral zu lehren; andererseits kamen auch von auswärts, aus England, Frankreich und Deutschland Sänger nach Rom, um dort den gregorianischen Gesang kennen zu lernen. Papst Agatho (678—682) sandte den Archicantor der päpstlichen Kapelle, Abt Johannes von St. Martin, nach England; derselbe lehrte zwei Jahre lang im Kloster Wearmouth den liturgischen Gesang und hatte zahlreiche Schüler, welche von allen Seiten kamen, um sich unterrichten zu lassen. Unter Paul I. (757—767) kam der Secundicerius Simeon in das Frankenreich, um dort die römische Gesangsweise zu lehren. Hadrian I. (771—795) sandte zunächst die Kantoren Theodor und Benedikt nach Metz und Soissons; später (790) wurden noch zwei andere Sänger, Petrus und Romanus aus Rom geschickt, von denen der erstere in Metz lehrte, der zweite in St. Gallen.

Im 10. Jahrhundert waren an den bedeutendsten Kirchen Frankreichs, Englands und Deutschlands Gesangschulen tätig, welche den gregorianischen

---

liche Kapelle" wieder in Rom. Die Privatkapelle der Päpste von Avignon scheint sich nach der im Jahre 1377 erfolgten Rückkehr Gregors XI. mit der alten römischen Schola cantorum vereinigt zu haben; wenigstens liebten es Mitglieder der Capella pontificia, sich als Mitglieder der Schola cantorum zu bezeichnen. Martins V. Nachfolger Eugen IV. (1431—1447) gilt als der Neubegründer der päpstlichen Kapelle. Diese wurde alsbald der Mittelpunkt der bedeutendsten Künstler und Komponisten von Europa und „bildete gleichsam eine Universität der kirchlichen Tonkunst". (Vgl. Haberl, Die römische „Schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1888, S. 28.) Unter Papst Sixtus IV. (1471—1484) wurde die unter dem Namen „Capella Sixtina" bekannte, später durch die Malereien Michelangelos berühmt gewordene Räumlichkeit im Vatikan der regelmäßige Ort für die liturgischen Gesänge der päpstlichen Kapelle. Letztere, nach dem von ihr benützten Raume gleichfalls „Sixtinische Kapelle" benannt, war eine Körperschaft, welche auf ganz anderen Grundlagen und Anschauungen basiert war als die mehr klösterlich organisierte Schola cantorum; ihre Mitglieder galten als familiares und commensales des Papstes. Da somit der päpstliche Sängerchor mehr privaten Charakter erlangt hatte, entstanden im 16. Jahrhundert an den Hauptkirchen Roms eigene Sängerchöre, und so verlor die päpstliche Kapelle ihren Charakter der Universalität für alle römischen Kirchen. Die Mitglieder der päpstlichen Kapelle (Capella pontificia) werden seit dem 16. Jahrhundert wiederholt Cantores palatini (Palastsänger) genannt.

Von der hier genannten „Sixtinischen Kapelle" ist der unter Sixtus IV. begründete Sängerchor von St. Peter zu unterscheiden; derselbe führte nach Julius II. (1503—1513), welcher ihr neue Hilfsquellen zuführte, den Namen „Capella Giulia". Beide Kapellen übten ihre Tätigkeit bis in die neueste Zeit nebeneinander aus, und zwar die Sixtina auch in den Hauptkirchen Roms, so oft der Papst daselbst zelebrierte, die Giulia ausschließlich in St. Peter. Die letztere Kapelle ist es auch, welche heute in St. Peter alle offiziellen Gesänge auszuführen hat; der Chor der Sixtina tritt seit 1870 nur noch selten in Funktion. Direktor des Chors der Sixtinischen Kapelle ist seit 1898 der berühmte italienische Komponist, Priester Lorenzo Perosi; der langjährige Dirigent der Capella Giulia, Cavaliere Andrea Meluzzi, ist am 17. Jan. 1905 gestorben; zum Nachfolger desselben wurde 1905 Maestro Boezi ernannt.

Choral überlieferten. Die Einrichtung der römischen Schola cantorum war für die anderen Kathedralen vorbildlich. Bischöfe, welche sich für den Kirchengesang interessierten, organisierten eigene Schulen von Lektoren und Kantoren, wie wir dies von dem neapolitanischen Bischof Athanasius aus dem 9. Jahrhundert erfahren. Der Primicerius einer solchen Sängerschule hatte unter dem Klerus des Bischofssitzes einen ähnlichen Rang, wie derjenige der römischen Schola cantorum. Über die Art des Dirigierens haben wir aus dem Kloster Monte Cassino, welches lange Zeit ein Mittelpunkt kirchlicher Gesangspflege war, einige genauere Nachrichten. Nach den Angaben eines gewissen Johannes (wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert) gab es in diesem Kloster sieben Kantoren. Dieselben standen bei ihren Funktionen so, daß sie zwei Reihen zu je drei Sängern bildeten und der Magister als der siebente, mit Albe und Pluviale bekleidet, in der Mitte stand. Vor dem Beginn des Gesanges gab der Dirigent durch Vorsingen eines steigenden und fallenden Quintenganges die Tonhöhe an. Während des Gesanges hielt er in der linken Hand zum Zeichen seiner Würde einen Hirtenstab, mit der Rechten deutete er das Steigen und Fallen der Melodie durch entsprechende Bewegungen der Hand an; die Melodie wurde also gleichsam in die Luft gezeichnet; daher hieß der Dirigent auch χειρονομικός (Cheironomikos)[1]).

4. Die Fürsorge um die schriftliche Überlieferung der Melodien. Die Reinerhaltung der gregorianischen Melodien war davon abhängig, daß es möglich war, die letzteren von Generation zu Generation getreu zu vererben. Hatte eine Kirche einen gut ausgebildeten Stamm von Sängern sowie geschickte und gewissenhafte Lehrer, so konnten die Gesänge dadurch treu überliefert werden, daß die Schüler die Melodien auswendig lernten. Tatsächlich war dies auch im Mittelalter lange Zeit hindurch die ausschließliche Methode der musikalischen Ausbildung. Schriftliche Vorlagen bestanden zwar auch, aber die Zahl der Exemplare war natürlich sehr beschränkt; der Dirigent besaß ein solches; desgleichen gab es für den Vorsänger einen Liber cantatorius, das ist eine Zusammenstellung der Sologesänge bei der heiligen Messe.

Als der gregorianische Gesang nach anderen Ländern verbreitet werden sollte, wurde ebenfalls vorzugsweise die mündliche Überlieferung benutzt. Römische Sänger wurden, wie schon erwähnt, an verschiedene Kirchen gesandt und bemühten sich dort um die Einführung des Choralgesanges und die Reinerhaltung der Tradition. Doch erfahren wir aus verschiedenen Quellen, daß auch Abschriften der offiziellen Choralbücher angefertigt und nach auswärts gesandt wurden. Noch zur Zeit Gregors I. sollen Abschriften seines Antiphonars nach Unteritalien gelangt sein. Papst Paul I. schickte an Pipin Kopien der vorhandenen liturgischen Bücher, des Antiphonariums und des Responsoriale. Die Akten der Synode von Cloveshove (747) erwähnen ein liturgisches Buch, das bezeichnet wird als „exemplar quod scriptum de Romana habemus ecclesia". Nach der Aussage des Landulfus (aus der zweiten

[1]) Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 228.

Hälfte des 11. Jahrhunderts) soll Karl d. Gr., um die mailändischen Gesangsüberlieferungen auszurotten, alle dieselben enthaltenden Bücher vernichtet oder fortgeschleppt haben. Im Jahre 790 schickte Hadrian I. zwei Sänger, Petrus und Romanus, mit authentischen Abschriften des gregorianischen Antiphonars auf Verlangen Karls d. Gr. über die Alpen. Das Original des Antiphonarius cento Gregors d. Gr. scheint in den Wirren des 9. und 10. Jahrhunderts zugrunde gegangen zu sein; aber noch um das Jahr 872 soll dieses Buch nach dem Zeugnis des Johannes Diaconus in Rom vorhanden gewesen sein.

Die Treue in der handschriftlichen Überlieferung der liturgischen Gesänge hing in erster Linie von der Genauigkeit der jeweiligen Notenschrift ab. Letztere war aber zur Zeit Gregors I. und in den ersten Jahrhunderten nach ihm noch sehr unvollkommen. Die Neumenschrift in den Manuskripten jener Epoche deutete wohl die Hebungen und Senkungen in den Melodien an, vermochte aber die Intervalle nicht genau anzugeben. Daß die mündliche Tradition genügte, um die Einheitlichkeit der Gesänge und die Treue der Überlieferung zu sichern, behauptet Vivell zwar mit großer Lebhaftigkeit[1]); dieser Ansicht widersprechen aber die Klagen mehrerer dem 10. bis 12. Jahrhundert angehörender Schriftsteller über die Abweichungen in den Gesängen verschiedener Kirchen, ja über die Unsicherheit in der Neumenlesung bei Sängern einer und derselben Kirche. Daß durch die mündliche Tradition diese durch die Unvollkommenheit der Notenschrift hervorgerufene Unsicherheit nicht gehoben wurde, beweisen z. B. folgende Worte des Musikschriftstellers Cotton (aus dem Ende des 11. Jahrhunderts): „Die Folge davon (nämlich von der Unsicherheit in der Neumenlesung) ist, daß jeder solche Neumen nach Belieben höher oder tiefer singt, und dort, wo du einen Semitonus oder eine Quart erklingen lässest, ein anderer einen Ditonus oder eine Quint daraus macht, und wäre noch ein dritter da, so wiche er von euch beiden ab[2])." Bei nur mündlicher Tradition konnte selbst der größte Fleiß und die peinlichste Sorgfalt keine absolute, sondern nur eine relative Bürgschaft für die Reinerhaltung der Melodien gewähren.

Die schriftliche Tradition würde der heutigen Choralforschung eine größere Bürgschaft bieten, wenn erstens die Notenschrift schon zur Zeit Gregors I. jedes Intervall genau anzugeben imstande gewesen wäre, was bekanntlich nicht der Fall war, zweitens, wenn wir von der Zeit Gregors bis zur Entstehung der ältesten uns erhaltenen Neumenhandschriften[3])

---

[1]) Vivell, Der gregorianische Gesang. Eine Studie über die Echtheit seiner Tradition. Graz 1904, S. 11 ff.

[2]) Siehe den Zusammenhang dieser Stelle bei Gietmann, Die Wahrheit in der gregorianischen Frage. Paderborn 1904, S. 49.

[3]) Die ältesten uns erhaltenen Handschriften von liturgischen Gesängen sind das Antiphonar von St. Gallen, welches man in das 8. bis 10. Jahrhundert versetzt, und das Antiphonar von Montpellier aus dem 9. Jahrhundert. Das erstere von beiden ist in Neumen notiert, das letztere ist in Neumen und Buchstaben geschrieben und diente vielleicht Lehrzwecken. Das ehemalige Kloster von St. Gallen besitzt noch weitere liturgische Handschriften aus dem

eine Brücke schlagen könnten. Die Möglichkeit, eine solche konstante Tradition handschriftlich nachzuweisen, wäre vorhanden, wenn, wie Johannes Diaconus berichtet, das authentische Antiphonar Gregors d. Gr. noch im Jahre 872 in Rom existierte. Man könnte dann versucht sein anzunehmen, daß die aus dem 9. Jahrhundert stammenden, uns erhaltenen Handschriften, was die überlieferten Melodien betrifft, dem damals noch vorhandenen authentischen Antiphonar Gregors d. Gr. genau entsprachen. Es ist aber die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß die ältesten uns erhaltenen Handschriften nicht direkte Abschriften des römischen Antiphonars darstellen, und daß in die alsdann anzunehmenden Mittelglieder teils durch die Nachlässigkeit der Abschreiber, teils durch die Willkür von Gesangsmeistern verschiedene Veränderungen eingedrungen sein können.

Der Umstand, daß die ältesten St. Gallener Choralhandschriften untereinander genau übereinstimmen[1]), ist ein Beweis dafür, mit welcher Sorgfalt in gewissen Fällen in einer Kirche Abschriften hergestellt und die Tradition gehütet wurde. Andrerseits beweist aber die epistola S. Bernardi super antiphonarium[2]), daß man unter Umständen nicht davor zurückschreckte, eigenmächtig vorzugehen. Nach der genannten Quelle empfanden die Gründer des Zisterzienserordens das Bedürfnis, für sich eine Abschrift des Antiphonariums von Metz anfertigen zu lassen, weil Metz noch damals (um 1100) als der Sitz der besten gregorianischen Tradition galt. Aber die Abschrift entsprach wegen des Zustandes der Vorlage nicht den gehegten Erwartungen, und so beschloß man schließlich, bei der Abfassung eines eigenen Antiphonariums selbständig zu handeln. Daraus ergibt sich folgendes: erstens müssen die Abweichungen der Handschriften so groß gewesen sein, daß man, um sicher zu gehen, auf das damals als das zuverlässigste geltende Antiphonar zurückgriff; zweitens ersieht man aus dem erwähnten Vorgehen der Zisterzienser, daß selbst Ordensleute, wenn triftige Gründe vorhanden waren, sich nicht an die ältesten und relativ besten Vorlagen hielten, sondern auf Grund ihrer Kenntnisse sie verbesserten.

Die Frage nach dem Werte der vorhandenen ältesten Choralhandschriften ist, wie man sieht, eine strittige; die einzelnen Forscher haben sich darüber, ob vom 7. bis 12. Jahrhundert mit den damaligen Hilfs-

---

9., 10. und 11. Jahrhundert, alle in Neumen notiert und mit Romanus-Buchstaben versehen; andere alte Handschriften finden sich noch in den Klöstern bezw. Bibliotheken von Einsiedeln, Worms, Salzburg, Laon, Rom, Paris und anderen Orten. Das Antiphonar von St. Gallen ist in vollständigem Faksimile herausgegeben von P. Lambillotte (Antiphonaire de St. Grégoire, Brüssel 1851). Eine Anzahl faksimilierter Proben aus den Handschriften von St. Gallen enthält Anselm Schubigers Werk „Die Sängerschule von St. Gallen", Einsiedeln und New-York, 1858. Das Manuskript von Montpellier diente den Ausgaben des Graduale, welche in neuester Zeit zu Rheims und Cambrai erschienen sind, zur Grundlage. Vgl. Prosniz, Kompendium der Musikgeschichte I. Wien 1889, S. 35.

[1]) S. Gietmann, Die Wahrheit in der gregorianischen Frage. Paderborn 1904, S. 54.

[2]) Migne, Patr. lat. 182, 1121 ff.

mitteln und Methoden eine genaue Überlieferung der echten Melodien möglich war, ihre eigenen Ansichten gebildet, welche von apriorischen Gesichtspunkten beeinflußt sind. Soviel ist aber sicher, daß, wo immer die Verbreitung des gregorianischen Gesanges angestrebt wurde, zweifellos auch auf die Anfertigung authentischer Abschriften der liturgischen Bücher Wert gelegt wurde, und daß man daher den von kirchlichen Organen oder Ordensgenossenschaften veranlaßten Abschriften der Choralbücher bezüglich der Treue der Überlieferung, insofern der gute Wille in Betracht kommt, Vertrauen entgegenbringen darf[1]. Erst die Buchdruckerkunst und die Herausgabe gedruckter, amtlicher Choralbücher hat der Unsicherheit in der Überlieferung der Melodien ein Ende bereitet.

24. Die Verbreitung des gregorianischen Gesanges in Italien, Frankreich, Spanien und England.

1. Italien. Sollte die von Gregor d. Gr. durchgeführte Reform des Choralgesanges keine unvollkommene Maßregel bleiben, so mußte dafür gesorgt werden, daß auch außerhalb Roms, und zwar sowohl dort, wo es schon einen geregelten Kirchengesang gab, als auch in jenen Gegenden, in denen das Christentum erst Fuß fassen sollte, der römische Gesang in seinen neuen Formen eingeführt wurde.

Was zunächst die Kirchen Italiens anbetrifft, in welchen schon vor den Zeiten Gregors I. der Kirchengesang geblüht hatte, so bemerkt man, daß die Reformen des genannten Papstes nicht alsbald überall Eingang fanden. Während im südlichen Italien der gregorianische Gesang noch zur Zeit Gregors Eingang fand, war z. B. in der nächsten Nähe Roms die ältere Gesangsweise noch um das Jahr 850 in Geltung; dasselbe dürfte auch in manchen anderen Kirchen Italiens der Fall gewesen sein. Doch wurde im allgemeinen der gregorianische Gesang allmählich überall eingeführt. Hartnäckigen Widerstand setzten der gregorianischen Reform nur diejenigen Kirchen entgegen, in welchen die ambrosianische Liturgie seit Jahrhunderten in Gebrauch war. Nach Landulfus, einem Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, soll Karl d. Gr. versucht haben, die mailändische Liturgie mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln, insbesondere durch Vernichtung der betreffenden liturgischen Bücher, auszurotten (S 172); dem Bischof Eugenius soll es damals nur mit vieler Mühe gelungen sein, der mailändischen Kirche ihre altehrwürdige Liturgie nebst der mit derselben eng verknüpften Gesangsweise zu erhalten. Auch spätere Versuche, in Mailand die römische Liturgie und Gesangsweise an die Stelle der ambrosianischen zu setzen, hatten keinen Erfolg; im Jahre 1059 bemühte sich Petrus

[1]) Es ist hier ganz davon abgesehen, daß in der Meßliturgie, noch mehr aber in den Offiziumsgesängen nach der Zeit Gregors I. Veränderungen vorgenommen worden sind, welche auch auf den Zustand und die Einheitlichkeit der Choralbücher einen Einfluß ausübten.

Damianus als Legat Nicolaus' III. darum, desgleichen im Jahre 1440 der Kardinal Branda di Castiglione im Auftrage Eugens IV. Papst Alexander VI. bestätigte 1497 den Mailändern ihre Liturgie. Trotzdem wurde noch zu Zeiten des heiligen Carolus Borromaeus der Versuch gemacht, der Sonderliturgie der Mailänder ein Ende zu bereiten; es gelang den Anstrengungen des berühmten Erzbischofs, die ambrosianische Liturgie seiner Kirche zu erhalten.

2. Frankreich. Auch Gallien hatte, wie Mailand, schon vor Gregor I. eine von der römischen abweichende Liturgie, die sich mit der ambrosianischen und der spanischen vielfach berührte. Auf die Pflege des Gesanges wurde von den gallischen Bischöfen großer Wert gelegt. Der Psalmengesang der ganzen Gemeinde wurde, wie Venantius Fortunatus berichtet, vom heiligen Germanus, Bischof von Paris, († 576) eifrig gepflegt, und die von demselben herrührende Meßordnung beweist das Vorhandensein einer ausgebildeten Ordnung des liturgischen Gesanges[1]). Daß auch Knabengesang in der Liturgie Verwendung fand, ergibt sich aus den Bemerkungen Gregors von Tours über den Erzbischof Nisier von Lyon und den Bischof Quintian von Clermont[2]).

Auch in der gallischen Liturgie waren responsoriale, antiphonische und Hymnengesänge vertreten. Der mit der gallischen Liturgie verbundene Choralgesang, welcher sich vom römischen nur durch einfachere Melodien unterschieden zu haben scheint[3]), blieb in ungestörter Übung bis zu den Zeiten Pipins und Karls d. Gr. Diese beiden Herrscher bemühten sich sehr um die Einführung der römischen Liturgie, und mit dieser fand auch der gregorianische Choral in den gallischen Kirchen immer mehr Eingang. Die römische Gesangsweise verdrängte aber die gallische nicht vollständig; man kann vielmehr in manchen Kirchen Frankreichs eine Vermischung des gallischen und gregorianischen Gesanges beobachten.

3. Spanien. Auf die Entwicklung der spanischen Liturgie und ihre Singweise übten verschiedene Umstände politischen Charakters einen Einfluß aus. Die ältesten Elemente der spanischen Liturgie rührten zweifellos von der lateinischen Urliturgie her. Infolge der Einwanderung der Goten erlangte der griechische Ritus eine gewisse Bedeutung in den spanischen Kirchen. Die Goten hatten, bevor sie in das westliche Europa gelangten, längere Zeit unter dem Einflusse der byzantinischen Kultur gelebt; daher fand sich in ihren Gebeten und Gesängen manches, was von byzantinischen Vorbildern herrührte. Einige spanische Bischöfe, wie Johannes von Gerona und Leander (um 500), hatten sich eine Zeitlang in Byzanz aufgehalten. So kam es, daß nach der Bekehrung der arianischen Goten zum Katholizismus (im Jahre 589) manches aus der byzantinischen Liturgie herrührende Element in die spanische Liturgie

---

[1]) Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 230.

[2]) Gregor. Turonens, De vitis Patrum, 4. Migne, Patrol. lat. 71, 1022.

[3]) Walafried Strabo bemerkt, daß man die gallikanischen Gesänge leicht herausfinden könne, da sie sich in Text und Melodie von den römischen wohl unterschieden. Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 231.

überging, weil man die letztere den Neubekehrten annehmbarer gestalten wollte[1]).

Für die weitere Entwicklung der spanischen Liturgie ist die Tätigkeit Isidors von Sevilla von Bedeutung. Die von diesem Bischof fixierte Gestalt der Liturgie wurde auf dem von ihm geleiteten Konzil von Toledo (633) als verbindlich für Spanien und das narbonensische (südliche) Gallien erklärt. Weitere Verdienste durch Zutaten und Verbesserungen erwarben sich der heilige Ildefons von Toledo (um 660) und der heilige Julian von Toledo († 728). Seit dem Beginn der Maurenherrschaft hieß die spanische Liturgie die mozarabische, d. h. die arabisierende[2]).

Seit dem 8. Jahrhundert entstanden wiederholt Streitigkeiten über die Orthodoxie der mozarabischen Ritualbücher[3]). Daher forderten im 11. Jahrhundert wiederholt die Päpste die Ersetzung der spanischen Liturgie durch die römische; es dauerte aber längere Zeit, bis es, hauptsächlich durch den Einfluß der Benediktiner, gelang, die römische Liturgie allgemein einzuführen. Auf Grund eines dem Kardinal Ximenez im Jahre 1508 gewährten Privilegs ist der mozarabische Ritus noch heute in einer Kapelle zu Toledo zugelassen.

Mit den römischen Ritualbüchern fand selbstverständlich auch der gregorianische Choral in der Kirche Spaniens Eingang. Wir erfahren z. B., daß Erzbischof Bernard von Toledo (im 11. Jahrhundert) einen gewissen Geraldus, Primicerius und Gesanglehrer in Micy bei Orléans, nach Toledo berief, damit derselbe dem Chore dieser Kirche Unterricht im Kirchengesange erteile. Daraus ist ersichtlich, daß man bestrebt war, die Einheit der Liturgie auch auf musikalischem Gebiete möglichst durchzuführen.

4. England. Dasjenige außeritalische Land, in welches der von Gregor I. reformierte Choralgesang zuerst, und zwar noch zu Gregors Lebzeiten, eingeführt wurde, war England. Die Angelsachsen erfreuten sich der besonderen Liebe und Fürsorge des für diesen Stamm begeisterten großen Papstes. Gregor I. schickte im Jahre 596 seinen Freund, den Benediktinerabt Augustinus, mit 40 Genossen nach England. Unter den letzteren befanden sich gewiß auch tüchtige Sänger; denn der Papst wußte wohl, daß ein erhebender Kirchengesang auf die Neubekehrten einen tiefen Eindruck machen würde. Der Gesang, den diese Mönche mit der römischen Liturgie mitbrachten, war jedenfalls kein anderer als der von Gregor d. Gr. fixierte Choral. Beda Venerabilis berichtet, daß der Papst später, d. h. nach der Entsendung des Augustinus, noch andere Geistliche nach England sandte, wie den Mellitus,

---

[1]) Vgl. Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 244.

[2]) Die drei Buchstaben moz des Wortes „mozarabisch" rühren von den zwei Silben musta her, welche Bildungssilben des Partizips der 10. Form des arabischen Zeitwortes sind.

[3]) Im 8. Jahrhundert hatten sich die Urheber des Adoptianismus für ihre Irrlehre unter anderem auf das mozarabische Missale berufen.

Justus, Paulinus und Rufinianus, und daß er dieselben sowohl mit den nötigen Geräten als auch mit Handschriften versah. In diesen Büchern haben wir gewiß die ersten authentischen Abschriften der von Gregor d. Gr. geschaffenen liturgischen Bücher, insbesondere des Antiphonars zu erblicken.

Die ersten Glaubensboten, welche die Angelsachsen erhielten, waren Benediktiner; die Regel des heiligen Benedikt machte aber den Ordensgenossen die Pflege des liturgischen Gesanges zur besonderen Pflicht. Es ist darum anzunehmen, daß an allen von den Glaubensboten errichteten bedeutenderen Niederlassungen dem Kirchengesange die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Als Mittelpunkt ihrer Wirksamkeit wählten die Missionare zunächst das Königreich Kent. Von da aus verbreitete sich das Christentum in andere Teile des Landes. Sowohl in den Benediktinerklöstern als auch an den Bischofsitzen wurden Gesangschulen gegründet, so in York, Glasgow, Malmesbury und Oxford. Als Kenner und Lehrer des Kirchengesanges wird aus dem 7. Jahrhundert besonders ein gewisser Jakobus genannt, welcher zuerst Diakon und Vorsänger in Canterbury, von 633 an Bischof von York war. Der berühmten Schule an dieser Kathedralkirche verdankte Alkuin seine Ausbildung. Im Jahre 669 sandte der um die Reinerhaltung des gregorianischen Gesanges eifrig besorgte Papst Vitalian den Angelsachsen gelehrte und auch im liturgischen Gesange ausgebildete Männer, nämlich den zum Erzbischof von Canterbury ernannten Theodorus und dessen Begleiter, den Priester Hadrian. Große Verdienste um die fernere Verbreitung und Hebung des Kirchengesanges erwarben sich der Bischof Wilfrid von York und seine früheren Gesanglehrer Stephanus, Aeonan und Putta; der letztgenannte wurde später von Wilfrid zum Bischof von Rochester erhoben. Von allen diesen Männern berichtet Beda ausdrücklich, daß sie bei der Unterweisung im Kirchengesange sich genau nach der römischen Tradition richteten.

Im Jahre 679 veranlaßte ein vornehmer Angelsachse, namens Benedikt Biscop, welcher sich längere Zeit in Rom aufgehalten hatte, den Papst Agatho (678—682), den Abt von St. Martin in Rom und Archikantor der päpstlichen Kapelle Johannes nach England zu senden; dieser lehrte zwei Jahre lang, besonders im Kloster Wearmouth, „die kanonische Weise des Gesanges und des göttlichen Dienstes nach dem Ritus der römischen und apostolischen Kirche“[1]) und bildete zahlreiche Schüler aus. Wilfrids Nachfolger Acca, Bischof von York, ließ, als in seiner Kirche der liturgische Gesang der Hebung bedürftig war, aus Kent den Sänger Maban kommen (um 700), welcher 12 Jahre lang sich um die Herstellung der alten Tradition bemühte. Der angelsächsische Schriftsteller Aldhelm († 709) berichtet, daß in der von der Prinzessin Bugge errichteten Basilika „Antiphonen, Psalmen, Responsorien und Hymnen erklangen“. Für das Interesse, welches man der Rein-

[1]) Beda, Opera histor. Migne, Patr. lat. 95, 199 ff.

erhaltung der von Rom überkommenen Tradition zuwendete, zeugt ferner ein Dekret des im Jahre 747 zu Glasgow (Cloveshove) abgehaltenen Konzils; dieses bestimmt, daß die Gesänge ausgeführt werden sollen iuxta exemplar quod scriptum de Romana habemus ecclesia (nach dem Exemplar, das wir von der römischen Kirche geschrieben besitzen); es verlangt ferner: itemque ut per gyrum totius anni natalitia sanctorum uno eodemque die iuxta martyrologium eiusdem Romanae ecclesiae cum sua sibi convenienti psalmodia seu cantilena venerentur[1]).

Im 9. Jahrhundert wurden in England wiederholt Beziehungen mit den fränkischen Gesangschulen angeknüpft. König Alfred d. Gr. (871—901) berief den berühmten fränkischen Gesanglehrer Johannes nach Oxford als Lehrer an die daselbst neugegründete Hochschule; als Begleiter dieses Johannes wird ein gewisser Grimbald, ebenfalls ein bedeutender Sänger, genannt[2]). Um die Mitte des 10. Jahrhunderts berief der Abt Edelvold Mönche aus Corbie nach England als Lehrer des liturgischen Gesanges. Zu nennen sind ferner aus jener Zeit noch folgende, britannischen Klöstern angehörende Sänger und Gesanglehrer: Simeon, einer der ersten Geschichtschreiber Englands, der Mathematiker Johannes aus Canterbury, Heddius von York, Mönch des Klosters Canterbury, Osbert, Mönch des Klosters Glasgow, Gotselin, Osbenus, welcher um 1074 Subprior im Kloster zu Canterbury war und die Traktate De re musica und De vocum consonantiis verfaßte, Thiuredus, Mönch in Dover, der heilige Cuthberg, Schüler Bedas, Johannes Scotus (zu Oxford), Wolston an der Klosterschule von Winton, Wilhelm Sommerset in Malmesbury u. a.

Bedeutungsvoll für die Geschichte der Liturgie und des Gesanges in den englischen Klöstern des 11. Jahrhunderts sind die von Lanfranc, Erzbischof von Canterbury († 1089) für die Benediktinerklöster seiner Diözese erlassenen Dekrete[3]). Für die Treue, mit welcher die Klöster die überlieferten liturgischen Traditionen hüteten, ist folgende Tatsache charakteristisch. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts versuchte Turstin von Caën, Abt des Klosters Glastonbury, den römischen Gesang zugunsten eines von demselben verschiedenen, von Wilhelm, Mönch von Fécamp, herrührenden zu verdrängen. Die Mönche leisteten dem Abte aber solchen Widerstand, daß derselbe seinen Versuch aufgeben mußte[4]).

Infolge des Einflusses der weltlichen, insbesondere der instrumentalen Musik drang die Polyphonie allmählich in die kirchlichen Gesänge ein. Auch in England wurde dadurch die alte gregorianische Tradition vielfach verdrängt. Schließlich bereitete die Kirchenspaltung im 16. Jahrhundert dem gregorianischen Gesange in England ein Ende. Doch werden noch heute von den Anglikanern vielfach alte gregorianische Melodien mit englischem Texte gesungen.

---

[1]) Vgl. Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 226.

[2]) Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 235.

[3]) Migne, Patr. lat. 150, 445 ff.

[4]) Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 236.

25. Die Verbreitung des gregorianischen Gesanges in Deutschland.

1. Die religiöse Musik der alten Deutschen. Die Nachrichten der ältesten Schriftsteller über die Musik, besonders über den religiösen Gesang der alten Deutschen, sind sehr spärlich. Wie andere Völker des Altertums leiteten auch die Germanen die Musik von der Gottheit ab, diese besonders von Odin. Nach Tacitus sangen die alten Deutschen „von einem erdentsprossenen Gotte Tuisco und seinem Sohne Mannus, den Urahnen und Stammvätern ihres Volkes“ (Germ. 2). Derselbe Schriftsteller erwähnt ferner eine Art „Kriegslieder, in welchen vor allen Heldennamen der des Herkules gefeiert wurde“ (Germ. 3). Endlich erwähnt Tacitus noch Kriegslieder, „durch deren Absingung, barditus genannt, sie (d. i. die Germanen) sich zum Kampfe begeisterten“ [1]). Von dem Schlachtengesange geben Tacitus und Ammianus Marcellinus eine eigenartige Schilderung. Der erstere sagt: „Es ist, als ob nicht Menschenkehlen, sondern der Kriegsgeist selbst also sänge. Sie suchen hauptsächlich wilde Töne und dumpfes, dröhnendes Getöse zu erzielen, indem sie die Schilder vor den Mund halten, so daß der Laut, in der Wölbung sich brechend, um so voller und kräftiger anschwillt“ (Germ. 3). Nach Ammianus Marcellinus „fing der Barditus mit einem ganz leisen Gesäusel an, wuchs nach und nach und stieg endlich zu solcher Gewalt, daß es klang, als wenn Wasserwogen an Felsen schlagen und wieder zurückprallen“ [2]). Diese und ähnliche Schilderungen passen zu den Berichten späterer Schriftsteller, welche besagen, daß der deutschen Kehle die Aneignung der gregorianischen Sangesweise recht beschwerlich gefallen sei.

An Musikinstrumenten wurden von den alten Deutschen außer schallverstärkenden Lärm- und Klingelinstrumenten Trommeln, Zimbeln und Stierhörner, zur Begleitung der Massenchöre Harfen und Fideln (von fides, die Saite) verwendet. Jordanis, der einem alanischen Geschlechte angehörende Geschichtschreiber der Goten (um 552 n. Chr.), weiß in seinem Buche „De origine actibusque Getarum“ zu berichten, daß „dem Philippus, dem Vater Alexanders d. Gr., als derselbe einst die Goten mit Krieg bedrohte, aus den plötzlich geöffneten Toren einer Stadt Priester mit Zithern und in weißen Gewändern entgegentraten, welche in einem Bittgesange die Götter anflehten, die Feinde zurückzudrängen“. Hierzu ist noch die Nachricht des Athenaeos (aus dem 3. Jahrhundert n. Chr.) zu vergleichen, nach welcher die Goten die Zither spielend Verhandlungen gepflogen hätten (14, 24). Der eben genannte Jordanis erwähnt

---

[1]) Die „Barden“, deren Name mit dem hier erwähnten „Barditus“ wohl kaum zusammenhängt, waren ein keltischer Dichter- und Sängerstand, dessen Mitglieder auch als Rechtsprecher und Friedensvermittler auftraten; aus ihrer Heimat durch die Römer und Germanen vertrieben, sammelten sie sich in Wales und verbreiteten sich von hier später nach Irland und Schottland.

[2]) Vgl. Reißmann, Illustr. Geschichte der deutschen Musik. Leipzig 1892, 2. Aufl., S. 4.

auch, daß die Westgoten Klage um ihren in der Schlacht bei Châlons (451) gefallenen König Theodorich I. unter Harfenbegleitung angestimmt hätten[1]. Ein großer Förderer der Musik soll der Ostgotenkönig Theodorich d. Gr. († 526) gewesen sein; von ihm wird berichtet, daß er dem Frankenkönige Chlodwig auf sein Ersuchen einen tüchtigen Sänger und Harfenspieler gesandt habe[2]. Die Berührung mit der römisch-griechischen Kultur hat gewiß auch auf das musikalische Verständnis bei den deutschen Stämmen fördernd eingewirkt.

Mit den Opfern und Gesängen zur Verherrlichung der Götter war bei den Germanen häufig Spiel und Tanz verbunden, und da die zum Christentum Bekehrten diese Art der Gottesverehrung beibehalten zu können glaubten, so fand sich der heilige Bonifatius veranlaßt, den Lärm der „Tanzleiche" (Mädchenlieder = winileodes) und die Schmausereien in der Kirche ausdrücklich zu verbieten[3]. Zu gewissen Zeiten im Jahre, insbesondere an den Kalenden und zur Zeit der Sommersonnenwende, veranstaltete man in einigen Gegenden feierliche Umzüge, bei denen die Teilnehmer, in Tierfelle gekleidet, die mit Laub bekränzten Götterbilder unter Gesang und Tanz über die Wege und Felder fuhren[4]. Bei Eheschließungen wurden fröhliche Mahlzeiten, verbunden mit Gesang und Tanz, gehalten. Begräbnisfeierlichkeiten dauerten oft mehrere Tage, wobei über den Gräbern geschmaust und gesungen wurde; man glaubte, daß der Verstorbene nun in den Kreis der Seligen eingeführt und der Tod darum als freudiges Ereignis zu betrachten sei. Endlich sind noch die Weissagungs- und Zauberlieder zu erwähnen, welche zu den interessantesten Denkmälern der altdeutschen Literatur gehören.

Was den musikalischen Wert der Gesänge anlangt, so kann derselbe kein besonders hoher gewesen sein. Wir haben an einen primitiven, auf nicht zu künstlichem Rhythmus beruhenden Naturgesang zu denken[5]. Allerdings ist, soweit es sich um die Melodien handelt, von den altdeutschen Liedern bis auf einen altflämischen Schlachtgesang, welcher sich in seiner in der dorischen Tonart komponierten Melodie in Gent vermöge mündlicher Tradition unter dem Namen „Heidenlied" bis jetzt erhalten hat, nichts mehr vorhanden. Es erklärt sich dies zum Teil daraus, daß die christlichen Glaubensboten sich bemühten, diejenigen Lieder, welche an heidnischen Götzendienst und Aberglauben erinnerten, dem Gedächtnis des Volkes zu entreißen[6]. Karl d. Gr. ließ, um diese Lieder vor dem völligen Untergange zu bewahren, eine Sammlung derselben veranstalten; aber seine Nachfolger zeigten dafür nicht dasselbe Verständnis wie ihr großer Ahn. Ludwig der Fromme, welcher

---

[1]) Vgl. H. Mendel, Musikalisches Konversations-Lexikon, vollendet von Dr. Aug. Reißmann, Berlin 1870—1883, IV, 199.

[2]) Cassiodor. epist. II, 41.

[3]) Binterim, Pragmatische Geschichte der deutschen Konzilien, II, 144.

[4]) Regino v. Prüm, De synodalibus causis et disciplinis ecclesiasticis, I, 304.

[5]) Vgl. Bäumker, Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland. Freiburg 1881, S. 3 ff.

[6]) Bäumker a. a. O., S. 6.

jene Lieder in seiner Jugend kennen gelernt hatte, wollte dieselben später, wie ein mittelalterlicher Schriftsteller berichtet, weder lesen noch hören[1]).

2. Die Bemühungen Pipins um die Einführung des gregorianischen Gesanges im Frankenreiche. Als das Christentum bei den Franken durch die Bekehrung Chlodwigs Eingang fand, war es zunächst die gallische Liturgie, welche von Westen her in den fränkischen Ländern eingeführt wurde. Durch den Einfluß der angelsächsischen Missionäre, insbesondere des heiligen Bonifatius, wurde jedoch in den östlich vom Rhein gelegenen Kirchen der römische Ritus bekannt, welchen die Angelsachsen seit den Tagen Gregors d. Gr. stets treu bewahrt hatten. So entstand im Frankenreiche in liturgischer Beziehung ein Zwiespalt. Die Ausgleichung desselben ging hier nicht von den kirchlichen Organen, sondern von den weltlichen Machthabern und zwar von den Karolingern aus. Diese verfolgten hierbei zugleich einen politischen Zweck, indem sie meinten, daß eine gemeinsame Liturgie auch auf ihre Untertanen einigend einwirken werde. Pipin der Kleine, der Begründer der karolingischen Dynastie (751—768), war der erste Herrscher des Frankenreiches, welcher den römischen Gesang überall an die Stelle des gallischen zu setzen und so eine liturgische Einheit herzustellen bemüht war. Im Jahre 753 schickte er den Bischof Chrodegang von Metz mit einer Gesandtschaft zum Papste Stephanus II. (III.). Letzterer kam im folgenden Jahre selbst in das Frankenreich und krönte zu St. Denis Pipin und dessen beide Söhne. Bei den kirchlichen Feierlichkeiten anläßlich der Krönung zeigte sich der Unterschied zwischen dem gallischen und römischen Ritus, und es reifte in Pipin der Entschluß, diesen Gegensatz aufzuheben. Er erbat sich vom Papste römische Gesanglehrer und führte, von Bischof Chrodegang unterstützt, zunächst in der Metzer Kirche römischen Ritus und Gesang ein. Im Jahre 762 erließ Pipin behufs weiterer Einführung des gregorianischen Chorals eine Reihe von Verordnungen. Ein in Rom ausgebildeter Sänger erhielt die Leitung der Metzer Gesangschule. Da die bisherigen Bemühungen nicht so schnell zum Ziele führten, wie Pipins Eifer es wünschte, so ersuchte Pipin nach dem Tode Stephanus' II. (III.) dessen Nachfolger Paul I. um Übersendung römischer Sänger. Mit diesen schickte der Papst die ersten gregorianischen Bücher, ein Antiphonale (für die Meßgesänge) und ein Responsoriale (für die Offiziumsgesänge) in das Frankenreich. Ein römischer Gesanglehrer, der Secundicerius Simeon, richtete nach dem Muster der römischen Gesangschule eine solche in Rouen ein, woselbst Remigius (Remedius), Pipins Bruder, Bischof war. Als Simeon nach dem Tode des römischen Primicerius nach Rom abberufen wurde, um die Stelle des letzteren einzunehmen, halfen sich Pipin und Remigius damit, daß sie einige im Kirchengesange schon etwas geübte Geistliche nach Rom zur weiteren Ausbildung sandten[2]). Nach beendetem Unter-

---

[1]) Theganus, Vita Ludovici, c. 19.

[2]) Der interessante Brief, in welchem der Papst Paul I. die Abberufung Simeons entschuldigt und dem Könige verspricht, für gründliche Ausbildung

richt kehrten diese nach Hause zurück und wurden dort die Lehrer ihrer Landsleute. Die Metzer Gesangschule wurde infolgedessen noch zu Pipins Zeiten so berühmt, daß selbst aus England Schüler sich daselbst einfanden.

3. Karl der Große. Einen nachhaltigeren Erfolg als sein Vorgänger erzielte Karl d. Gr., dessen Streben noch intensiver darauf gerichtet war, die Feier des Gottesdienstes in seinem Reiche zu heben und der römischen Liturgie sowie dem ihr entsprechenden Gesange gegenüber dem gallischen allgemeine Geltung zu verschaffen. Karl suchte dies zu erreichen erstens durch eigene Verordnungen und durch Veranlassung entsprechender Synodalbeschlüsse, sodann aber auch durch persönliches Eintreten für seine Ideen und eigene praktische Tätigkeit. Selbst in der Psalmodie wohl unterrichtet, kümmerte sich der Kaiser persönlich um die würdige Abhaltung des Gottesdienstes und die Ausführung des Gesanges. Er hielt zuweilen selbst Gesangsübungen ab und prüfte die Schüler der Schola palatina im Gesange. Um beim Gottesdienste die Sänger in gespannter Aufmerksamkeit zu erhalten, bezeichnete er öfters beim heiligen Offizium, dem er in seiner Kapelle regelmäßig beiwohnte, mit einem Stäbchen oder durch einen Abgesandten diejenigen, welche vorlesen oder vorsingen sollten. An die praktischen Bemühungen des Kaisers um die Hebung der gottesdienstlichen Feier knüpften sich allerlei anekdotenhafte Züge, welche mittelalterliche Schriftsteller der Nachwelt überliefert haben. Den regelmäßigen Gesangunterricht an der Palastschule besorgte, wie Alkuin berichtet, der Lektor Sulpicius. Lag dem Kaiser, welcher z. B. seinen Töchtern täglich drei Stunden Musikunterricht erteilen ließ, die musikalische Ausbildung der Geistlichen sehr am Herzen, so wollte er dennoch nicht, daß der Kunstliebe eine höhere Pflicht geopfert werden sollte. Das beweisen folgende Worte, welche er einst an die Geistlichen richtete: „Was nützte es der Kirche, wenn ein Bischof sich mehr um den Gesang der Geistlichen als um ihre sittliche Führung bekümmerte! Mag doch ein Mönch immerhin ein unvollkommener Sänger sein, wenn er nur kein schlechtes Leben führt"[1]).

Karl d. Gr. errichtete aber nicht nur an seinem Hofe eine eigene Schule, die schon genannte Schola palatina, an welcher angesehene Männer, wie der angelsächsische Priester Alkuin, Eginhard, der Diakon Paulus, Peter von Pisa, Angelbert u. a. als Lehrer wirkten, sondern er stiftete auch anderwärts Anstalten, an denen neben anderen Disziplinen die Musik als ars liberalis gepflegt wurde. An der Domsingschule zu Metz wurden die Kantoren der Hauptkirchen des Reiches und die Gesanglehrer weiter ausgebildet[2]). Karl d. Gr. ermunterte auch die Bischöfe seines Reiches zur Gründung ähnlicher Schulen.

---

der eben aus dem Frankenreiche angekommenen Geistlichen Sorge zu tragen, ist abgedruckt bei Bäumker, Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland, S. 16 ff.

[1]) Vgl. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens. Einsiedeln 1858, S. 3.

[2]) Bestimmte kirchliche Melodien trugen nach der Stadt Metz den Namen Metenses (Metensis minor und maior).

Von Bedeutung für die Pflege der Kirchenmusik waren auch gewisse gesetzliche Verordnungen des Kaisers, die sogenannten Kapitularien. Auf Grund des an den Klerus des ganzen Reiches gerichteten Capitulare ecclesiasticum vom 23. März 789 sollten alle Geistlichen den römischen Gesang vollständig erlernen und ordentlich beim Offizium ausführen, „wie es schon Pipin ernstlich anbefohlen habe, als er die gallikanische Weise abschaffte“[1]. Es sollten ferner „die Psalmen von den Priestern würdig unter Beobachtung von Pausen und Absätzen vorgetragen werden“. Das Gloria sollte „mit gebührender Andacht von allen gesungen werden, und die Priester sollten in Gemeinschaft mit dem ganzen Volke das dreimalige Sanktus singen“[2]. Ferner sollten die Priester, wenn Fehler sich eingeschlichen hätten, gewissenhaft die Psalmen und Gesänge verbessern. Ein Capitulare vom Jahre 802[3] bestimmte ausdrücklich, daß die Geistlichen in der Psalmodie und in dem Tag- und Nachtkursus nach römischem Brauche zu prüfen seien. Unter den Fragen bei der Prüfung der Kandidaten für das Priestertum befand sich auch jene, ob der Ordinarius die Messe nach der römischen Weise zu sagen und das göttliche Offizium nach römischem Ritus für alle festgesetzten Feiertage zu singen verstehe[4]. Eine Synode zu Aachen vom Jahre 803 erinnerte die Bischöfe an ihre Verpflichtung, mit ihren Klerikern das Offizium nach römischem Ritus zu halten und ordnete auch die Errichtung von Gesangschulen an geeigneten Orten an. In einer Versammlung zu Diedenhofen vom Dezember 805 wurde von neuem die Vorschrift eingeschärft, daß der Kirchengesang nach der Ordnung und Gewohnheit der römischen Kirche erlernt und geübt werde. Die Sendboten, welche in allen Teilen des Reiches die Verwaltung zu überwachen hatten, erhielten von Karl auch den Auftrag, die Beobachtung der kirchenmusikalischen Vorschriften zu kontrollieren. Übrigens war Karl, wenn es ihm paßte, dessen fähig, eine Abänderung des römischen Ritus zu gestatten oder gar anzubefehlen. Es wird berichtet, daß er, als er einst griechische Sänger in der Oktave des Epiphaniefestes nach ihrem Ritus singen gehört hatte, sofort seinem Hofkaplan den Auftrag gab, auf die lateinischen Antiphonen des betreffenden Festtages die griechischen Melodien zu übertragen.

Ob in allen Teilen des Reiches die Einführung des römischen Gesanges in gleichmäßiger Weise gelang, muß als fraglich bezeichnet werden, obschon gewisse zeitgenössische Quellen dies mit Emphase behaupten. Nicht alle Bischöfe besaßen gleichen Eifer[5] und gleiches

---

[1]) Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 231.

[2]) Binterim, Konzilien, II, 247, 249.

[3]) Vgl. die Kapitularien Karls d. Gr. in den Monumenta Germ. I, 61. (Wagner, Ursprung und Entwicklung, S. 240.)

[4]) Monum. Germ. 55, I, 106 ff. Vgl. Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 231.

[5]) Vom Bischof Haiton von Basel (814—827) wird berichtet, er habe von seinen Geistlichen verlangt, daß jeder ein Antiphonarium als Eigentum besaß. — Vgl. auch Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 231.

Interesse für die Abschaffung der alten und die Einführung der römischen Singweise. Doch ist es sicher, daß in vielen Kirchen die Wirksamkeit Karls d. Gr. von nachhaltigem Einflusse gewesen ist.

4. Die Entstehung der römisch-fränkischen Liturgie. Der Einführung der römischen Liturgie im Reiche der Karolinger standen nicht bloß äußere, sondern auch innere Schwierigkeiten entgegen, d. i. solche, welche in der Eigenart der Liturgie selbst begründet waren. Der römische Ritus mit seinem Gesange war den feierlichen Zeremonien der Papstmesse und des in Gegenwart des Papstes abgehaltenen Offiziums angepaßt. Der Ritus der Kirchen im fränkischen Reiche war wesentlich einfacher, und es lag daher das Bedürfnis vor, die Liturgie Roms den Verhältnissen der fränkischen Kirchen anzupassen. Dies tat zuerst jeder Bischof nach eigenem Ermessen, und so entstand eine Verschiedenheit des Ritus, welche die von Pipin und seinem großen Nachfolger angestrebte Einheit wieder zu vernichten drohte. Schon Karl beauftragte daher seinen liturgischen Berater Alkuin damit, das römische Sakramentar für die Bedürfnisse des Frankenreiches umzuarbeiten. Alkuin verfaßte diesem Auftrage gemäß den Liber sacramentorum, eine Sammlung von Meßformularien.

Ein anderer Grund für die weitgehenden Differenzen in der Liturgie lag darin, daß nicht überall, wo die römische Liturgie Eingang finden sollte, die gallikanische einfach abgeschafft wurde; vielmehr trat in vielen Fällen eine Verschmelzung ein, so daß man von einer eigenartigen fränkisch-römischen Liturgie sprechen kann, welche sich im Verlaufe des 8., 9. und 10. Jahrhunderts entwickelte. Dieselbe war aber durchaus keine einheitliche, da die einzelnen Bischöfe in vielen Fällen selbständig vorgingen. Die Differenzen bezogen sich hierbei weniger auf den Meßritus als auf das Offizium; doch war auch im Stundengebet wenigstens die wesentliche Struktur überall die gleiche.

Unter den verschiedenen Ritualbüchern jener Zeit nimmt das Antiphonar des Amalar von Metz eine hervorragende Stellung ein. Der Verfasser desselben († 857), ein Schüler Alkuins, reiste 831 oder 832 eigens nach Rom, um den römischen Ritus und Gesang an der Quelle zu studieren. Das Resultat dieser vergleichenden Studien war ein von Amalar angefertigtes neues Antiphonar. Bei der Abfassung desselben legte der Autor das bis dahin in Metz gebrauchte altrömische sowie ein von ihm im Kloster Corbie vorgefundenes neueres Antiphonar zugrunde; ferner fügte er zu dem diesen beiden Büchern entnommenen Material noch einiges andere hinzu, und zwar unter Berücksichtigung lokaler Gebräuche einiger fränkischer Kirchen, besonders der Metzer[1]). Amalars Werk wurde von verschiedenen Seiten, besonders von Lyon aus, stark angefeindet; trotzdem wurde dasselbe das ganze Mittelalter hindurch in Frankreich viel verwendet und bildete die Grundlage der sogenannten römisch-gallischen Liturgie.

---

[1]) Amalar wurde hierbei von einem Weltpriester namens Helisachar unterstützt.

Amalars Reform betraf vorzüglich die Texte der Liturgie; an den bisherigen Melodien des Offiziumsgesanges scheint er keine wesentlichen Veränderungen vorgenommen zu haben. Den zahlreichen liturgischen Differenzen der Kirchen des Frankenreiches bereitete die Reform des Trienter Konzils ein Ende.

5. Der Einfluß der Byzantiner auf den liturgischen Gesang im Frankenreiche. Hatten schon vor dem 8. Jahrhundert, insbesondere unter Päpsten hellenischer Abkunft vielfache Berührungen zwischen der orientalischen und occidentalischen Liturgie und den entsprechenden Singweisen stattgefunden[1]), so fallen in die Regierungszeit Pipins und Karls d. Gr. Ereignisse, welche einen ziemlich weitgehenden Einfluß der byzantinischen Musik auf den liturgischen Gesang in den Kirchen des Frankenreiches zur Folge hatten. Im Jahre 757 kam eine byzantinische Gesandtschaft an den Hof Pipins, welche im Auftrage ihres Herrschers eine Orgel als Geschenk überbrachte. Unter Karl d. Gr. wurde eine noch größere Orgel von byzantinischen Künstlern im Dome zu Aachen aufgestellt. Unter den Gesandten, welche das Geschenk an Pipin zu überbringen hatten, befanden sich natürlich auch Musiker, welche die Orgel zu spielen verstanden. Griechische Sänger trugen unter Karl d. Gr. wiederholt die Offiziumsgesänge nach ihrer Weise vor. Wenn auch nicht alle hiermit im Zusammenhange stehenden Erzählungen der mittelalterlichen Geschichtschreiber absolute Glaubwürdigkeit verdienen, so läßt sich in manchen Dingen der Einfluß der byzantinischen Kirchenmusik auf den liturgischen Gesang der occidentalischen Kirchen im Zeitalter der Karolinger nachweisen. Außer einer Reihe musikalisch-technischer Ausdrücke drangen auch gewisse Arten liturgischer Texte in das Offizium und in den Meßritus des Abendlandes ein. Vornehmlich sind es die Sequenzen und Tropen, welche auf den byzantinischen Einfluß in der Karolingerzeit zurückgeführt werden. Sicher ist z. B., daß unter den Vorlagen, welche der schon genannte St. Gallener Sequenzendichter Notker Balbulus bei seinen Schöpfungen benützte, sich auch byzantinische Melodien befanden. Bei den Tropen weist schon der Name auf griechischen Ursprung hin (s. o. S. 140).

6. Die Gesangschulen im Frankenreiche, besonders in deutschen Gebieten. Den größten Einfluß auf die Verbreitung und getreue Überlieferung der gregorianischen Gesänge übten die Sängerschulen aus; es kommen hierbei sowohl die Gesangschulen an Kathedralen als auch solche in Klöstern in Betracht.

Von den an Kathedralkirchen bestehenden Gesangschulen des Frankenreiches dürften die zu Metz, Rouen und Soissons die ältesten gewesen sein; sie reichen in die Zeit Pipins bezw. Karls d. Gr. zurück (s. o. S. 182). Insbesondere stand die Metzer Schule bis ins 12. Jahrhundert als treue Hüterin des römischen Gesanges in hohem Ansehen. Einer ihrer berühmtesten Lehrer war der dem 10. Jahrhundert angehörende Rotlandus

[1]) S. o. S. 106, 117, 121 und 138.

Große Verdienste um die Kirchenmusik erwarb sich auch der Metzer Bischof Theogerus (in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts); derselbe war früher Benediktiner in Hirschau und in St. Georgen im Schwarzwald gewesen. Von ihm rührt eine bis heute erhaltene theoretische Schrift über den Kirchengesang[1]). Von sonstigen Domgesangschulen in den westlichen Gebieten des Frankenreiches sind zu nennen die von Orléans, Sens, Toul, Dijon, Lyon, Cambrai, Fontenelle, Argenteuil[2]), Paris[3]), Nevers[4]) und Chartres[5]).

Eifrige Pflege fand der liturgische Gesang auch in den Schulen, den Dom-, Pfarr- und Klosterschulen. Überall war neben anderen Fächern auch die Musik Gegenstand des Unterrichts. Zu nennen sind die Dom- und Pfarrschulen von Mainz, Aachen, Trier, Köln, Worms, Münster, Osnabrück, Hildesheim und Minden. Berühmte Klosterschulen, an denen der Gesang gepflegt wurde, bestanden in Fulda, Würzburg, Eichstätt, Buraburg, St. Gallen[6]), Reichenau[7]), Corvey, Hersfeld, Hirschau und Regensburg (St. Emmeran). In dem Maße, in welchem das Christentum in deutschen Landen nach Osten sich verbreitete, wurde der gregorianische Choral auch in den östlich der Elbe gelegenen Bistümern bekannt und gepflegt.

In fast allen Klosterschulen bildete der kirchliche Gesang einschließlich der theoretischen Regeln über die Musik einen Lehrgegenstand. Ein tüchtiger Knabenchor bildete den Stolz der Welt- und Klosterkirchen. Machte die von Mönchen ausgeführte Psalmodie durch den Ernst der Männerstimmen und die Einfachheit der syllabischen Gesänge einen tiefen Eindruck, so unterschätzte man anderseits auch nicht den Eindruck, welchen die durch schöne Knabenstimmen ausgeführten, reicher melodisch ausgestatteten Gesänge der Responsorien und der Allelujajubilationen ausübten. Der den Gesang überwachende Geistliche hieß in den Kathedralkirchen Archicantor, in den Klöstern Armarius. In den Frauenklöstern nahm die Cantrix oder Cantorissa eine ähnliche Stellung ein; sie leitete den Unterricht im liturgischen Gesange und überwachte die Ausführung des letzteren beim Gottesdienste. Interessant ist, was Walafried Strabo, Schüler und später Lehrer an der Klosterschule zu Reichenau, über den damaligen Musikunterricht berichtet[8]): „Mit

---

[1]) Dieselbe ist abgedruckt bei Gerbert, Scriptores, im 2. Bande.

[2]) Die Schule von Argenteuil blühte besonders unter dem Diakon Addalaldus im 9. Jahrhundert.

[3]) In Paris lehrte gegen das Ende des 9. Jahrhunderts der berühmte Musiktheoretiker Remi von Auxerre, dessen berühmtester Schüler Odo, Abt von Clugny († 942), als Sänger und Hymnenkomponist großes Ansehen genoß.

[4]) In Nevers wirkte der noch später unter den Musiktheoretikern zu nennende Hucbald von St. Amand († um 930).

[5]) Die Schule von Chartres genoß großes Ansehen unter dem Bischof Fulbert (im 11. Jahrhundert) und seinem Schüler Arnoult.

[6]) Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858.

[7]) Brambach, Die Reichenauer Sängerschule, Leipzig 1888.

[8]) Kehrein, Geschichte der Erziehung und des Unterrichts, 6. Aufl., Paderborn 1880, S. 90.

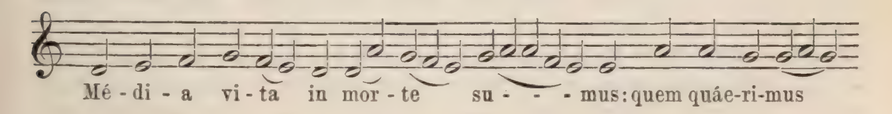
Ostern des Jahres 824 machten wir uns an das Studium der Musik. Tatto war selbst ein berühmter Musiker und komponierte verschiedene Hymnen und Gesänge; er hielt uns ausführliche Vorträge über die Aufeinanderfolge und das gegenseitige Verhältnis der Töne und über die Gesetze der Komposition. Dazu erklärte er uns den Gebrauch der verschiedenen Instrumente, die Regeln des Gesanges, die mannigfachen Tonzeichen, deren allmähliche Entstehung und jetzige Bedeutung. Beinahe jeder von uns hatte entweder den Gesang oder auch eines der Instrumente schon in früheren Jahren spielen gelernt. Der eine spielte das Organum (die Orgel), welches allein zur Begleitung des Gesanges im Münster angewendet wurde, der andere schlug die Harfe, ein dritter blies die Flöte oder die Trompete und Posaune; einige spielten die Cithara, welche die Form eines Delta hat, oder die dreisaitige Leier. Alle erhielten der Reihe nach Anleitung dazu und verwendeten einen großen Teil ihrer Zeit darauf, sich in diesem Fache vollständig auszubilden.“

Vor allen deutschen Bildungsstätten des Mittelalters, welche sich Verdienste um die Pflege und Verbreitung des gregorianischen Gesanges erworben haben, muß aber St. Gallen genannt werden. Diese, vom heiligen Gallus um das Jahr 613 gegründete Abtei, aus welcher im Laufe der Zeiten zahlreiche Gelehrte und Künstler hervorgingen, übte bis in das 12. Jahrhundert auf die Entwicklung des abendländischen Gesanges einen großen Einfluß aus. Hier hatte zuerst der heilige Othmar († 714) den Chorgesang der Mönche nach der Regel des heiligen Benedikt geordnet. Am Ende des 8. Jahrhunderts gründete Romanus, einer der beiden Sänger, welche Papst Hadrian I. auf den Wunsch Karls d. Gr. nach Metz gesandt hatte, in St. Gallen eine Gesangschule, welche schon während der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts zu großer Blüte gelangte. In den Klostersatzungen jener Epoche wurden auch Vorschriften über den Gesang gegeben; es wird deutliche Aussprache der Worte, sowie Gleichförmigkeit im Vortrag empfohlen; ferner wird jedes Übereilen oder Schleppen bei der Psalmodie gerügt. Man unterschied beim Gesange drei Vortragsweisen: eine feierliche für die höchsten Feste, eine mittlere für die Sonntage und die Feste der Heiligen und eine gewöhnliche mit etwas rascherem Tempo für die Ferialtage. Die ersten Töne der Antiphonen, Responsorien, Psalmen und Hymnen wurden gewöhnlich von einem Sänger in langsamem Tempo intoniert, worauf der Gesamtchor in schnellerer Bewegung den Gesang fortsetzte. Über die neumatischen und sonstigen musikalisch-technischen Zeichen, welche sich in den St. Gallener Handschriften finden und die zum Teil auf den genannten Sänger Romanus zurückgehen sollen, wird noch später in dem von der Notenschrift handelnden Abschnitte näheres gesagt werden.

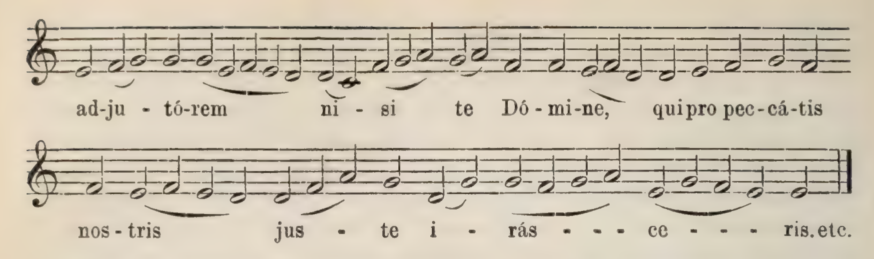
Von den handschriftlichen Hilfsmitteln, deren sich die St. Gallener Schule beim liturgischen Gesange bediente, ist zunächst eine eigenartige Unterrichtstabelle, diffinitiones octo tonorum genannt, zu erwähnen, in welcher alle acht Tonarten mit allen ihren Psalmen-

schlüssen durch Neumenzeichen und Buchstaben zugleich verzeichnet waren. Ein umfassenderes Hilfsbuch war das Directorium cantus, in dem die liturgischen Eigentümlichkeiten des ganzen Gottesdienstes, die Ordnung und Aufeinanderfolge des ganzen Offiziums und — mit Hilfe von Neumen — auch die Anfänge aller Gesänge aufgezeichnet waren. Ein solches Direktorium befand sich wohl im Besitz eines jeden Klosters bezw. einer jeden Kirche, in welcher das Offizium feierlich abgehalten wurde. Endlich gehörte zu den Hilfsmitteln beim Unterricht im liturgischen Gesange der sogenannte Tonarius. Derselbe enthielt die Differenzen der Psalmodie, das Verzeichnis der Antiphonen, denen eine jede der Differenzen zukam, sowie ferner eine weitläufige Angabe der Tonarten zu den im Offizium des Kirchenjahres vorkommenden verschiedenen Introitus, Gradualien, Alleluja, Offertorien, Kommunionen, Responsorien und Invitatorien. Wegen der Unvollkommenheit der ältesten musikalischen Zeichen war trotz der vorhandenen Hilfsbücher die lebendige mündliche Tradition im Unterricht die wichtigste Voraussetzung für die Reinerhaltung der überlieferten Choralmelodien. Die von Romanus mitgebrachte Abschrift des Antiphonars Gregors d. Gr. bildete einen treu und sorgfältig gehüteten Schatz des Klosters. Wie schon erwähnt, sind in der heutigen St. Gallener Bibliothek mehrere der ältesten Choralhandschriften vorhanden[1]).

Es seien noch die bedeutendsten Männer der Klosterschule von St. Gallen genannt, welche sich um die Förderung der Kirchenmusik Verdienste erworben haben. Dem 9. Jahrhundert gehören an: Werembert, Schüler des Rhabanus Maurus, Iso, ein bedeutender Gelehrter, welcher auch in der Kirchenmusik sehr bewandert war, der irländische Mönch Mongal, später Marcellus genannt, und dessen drei berühmte Schüler Ratpert, Notker Balbulus und Tutilo (Tuotilo), ferner der als Verfasser eines Liedes zur Bewillkommnung Kaiser Konrads I. und zweier Sequenzen bekannte Mönch Waltram, der Abt Salomon und dessen Nachfolger, der Gelehrte und Musikverständige Abt Hartmann († 924); eine der Litaneien des letzteren wurde noch bis ins 17. Jahrhundert hinein gesungen. Die Namen des Notker Balbulus und Tutilos sind mit der Geschichte der Sequenzen und Tropen eng verknüpft, wie schon oben (S. 122 u. 140) gezeigt worden ist. Es sei hier noch von den zahlreichen Kompositionen Notkers eine Probe beigefügt, die Sequenz Media vita („Mitten wie im Leben“), welche der Genannte verfaßt haben soll, als er Arbeiter an einer gefährlichen Stelle einer Felsenschlucht mit dem Bau einer Brücke beschäftigt sah.



[1]) Proben davon enthält das schon erwähnte Werk von Schubiger: Die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858.



Von späteren Meistern der Tonkunst, welche aus der St. Gallener Schule hervorgingen, seien noch genannt: der als Sequenzendichter berühmte Mönch Ekkehard I. († 973), dessen Neffe Ekkehard II. (Palatinus, † 990), sein Vetter Notker II. Physicus († 975), Notker III. Labeo († 1022), der mutmaßliche Verfasser der ältesten musikalischen Abhandlung in deutscher Sprache, sein Schüler Ekkehard IV. († nach 1057), der Geschichtschreiber, welcher vom Erzbischof Aribo nach Mainz zur Leitung der dortigen Sängerschule berufen wurde. Dem Kloster von St. Gallen verdanken der Sequenzendichter und Musiktheoretiker Berno, Abt von Reichenau († 1048), sowie der ebenfalls dem Kloster Reichenau angehörige Gelehrte und Dichter Hermannus Contractus ihre musikalische Ausbildung.

Die Singweise von St. Gallen galt mehrere Jahrhunderte hindurch in Deutschland als mustergültig. Die Gesangschule dieses Klosters versah die süddeutschen Bischofsitze und Klöster mit ausgezeichneten Vorstehern und Sängern. Die in St. Gallen verfaßten und komponierten Sequenzen, Litaneien, Hymnen und Tropen fanden seit dem 11. Jahrhundert in Deutschland weite Verbreitung und Nachahmung. Dadurch übte dieses Kloster „einen großen Einfluß nicht bloß auf die Entwicklung des deutschen Kirchengesanges, sondern auch auf den Volksgesang aus“ [1]). Erst als seit dem 13. Jahrhundert der Geist der Zeit ein anderer geworden war, als die kirchlichen Wirren sowie Fehden verschiedener Art die Ordensleute von der Pflege der Kunst ablenkten, als die Musik und mit ihr auch die Kirchenmusik in neue Bahnen einlenkte, erblaßte auch der Glanz der St. Gallener Sängerschule.

26. Der gregorianische Choral bei den religiösen Orden.

1. Die Benediktiner. Schon vor Benedikt war im Occident das Aszetentum bekannt. Es hatte sich vom Occident aus nach den westlichen Ländern verbreitet. Die westländischen Mönche pflegten wie die orientalischen den Psalmen- und Hymnengesang. Die ersten im Occident verfaßten Mönchsregeln stammen vom heiligen Benedikt (geb. 480 n. Chr.) und vom heiligen Columban, welcher um 590 nach Gallien kam. In beiden Regeln sind auch bezüglich des Stundengebets Be-

---

[1]) Sittard, Kompendium der Geschichte der Kirchenmusik von Ambrosius bis zur Neuzeit. Stuttgart 1888, S. 38.

stimmungen getroffen. Die Regel des heiligen Benedikt, welche die ältere ist, enthält wohl die früheste vollständige Darstellung des kanonischen Offiziums der ersten fünf Jahrhunderte n. Chr. Den Zusammenhang dieser das Stundengebet regelnden Vorschriften mit dem Offizium der ägyptischen Mönche sowie den Unterschied zwischen der Regel Benedikts und Columbans hinsichtlich der hier in Betracht kommenden Materien näher darzulegen, gehört mehr zu den Aufgaben der liturgischen Forschung. Der heilige Benedikt hatte bei der Auswahl und Verteilung der liturgischen Gesänge zunächst nur sein eigenes Kloster im Auge. Aber die von ihm aufgestellte Offiziumsordnung erhielt die kirchliche Approbation; ja, es ist anerkannt, daß die römische Kirche ihre Psalmodie und Hymnenordnung in manchen Punkten nach der des heiligen Benedikt aus- und umgestaltete. Benedikt war übrigens bei der Ausarbeitung seiner Offiziumsordnung nicht ganz selbständig vorgegangen, sondern er hatte sich, wie er selbst erklärt, im allgemeinen an das Offizium der Kirche Roms angelehnt[1]) und war nur dort von der römischen Praxis abgewichen, wo die besonderen Zwecke der von ihm begründeten klösterlichen Ordnung ein Abgehen von der bisher geltenden Praxis erforderte. Benedikt regelte, soweit es sich um das Stundengebet handelte, nur das Offizium per hebdomadam, d. h. er verteilte die Psalmen, Antiphonen, Hymnen, Lektionen, Responsorien, Versikel und Orationen auf die einzelnen Tage einer Woche[2]).

Die ersten Klöster, welche genau nach der vom heiligen Benedikt entworfenen Regel das Offizium ausführten, bestanden zu Subiaco, Terracina und Monte Cassino. Eine Beschreibung der Gesangspraxis in jenen Klöstern hat Cassiodor geliefert, welcher um die Mitte des 6. Jahrhunderts in der Nähe von Monte Cassino das Kloster Vivarium gründete und in demselben wahrscheinlich die Regel des heiligen Benedikt einführte. Aus der Beschreibung Cassiodors ist eine Bemerkung interessant, aus welcher sich ergibt, daß es schon um die Mitte des 6. Jahrhunderts reich melismatische Gesänge und neumatische Tonreihen, sogenannte Jubilationen in den kirchlichen Gesängen Italiens gab[3]).

Als die Langobarden um 580 das Kloster Monte Cassino zerstörten, flüchteten die Mönche nach Rom. Hier ließen sie sich auf Wunsch des Papstes in der Nähe des Laterans nieder und verrichteten von nun an das Officium divinum nach ihrer Regel in der „Hauptkirche der Stadt und des Erdkreises“. Die mustergültige Ausführung des Offiziumsgesanges in der Laterankirche machte auf die Bevölkerung Roms einen solchen Eindruck, daß die Benediktiner allmählich an alle Hauptbasiliken Roms berufen wurden. Sie gründeten in der Nähe der betreffenden Gotteshäuser klösterliche Niederlassungen und verrichteten in den Basiliken das Offizium in feierlicher Weise. Später organisierte Gregor d. Gr. bei St. Peter die schon erwähnte Schola cantorum, welche später einen so

[1]) Vgl. Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 172.
[2]) Vgl. Bäumer, a. a. O., S. 172.
[3]) Bäumer a. a. O., S. 181.

großen Einfluß auf die Überlieferung des gregorianischen Chorals gewinnen sollte.

Das monastische Offizium, d. i. das Offizium der Benediktiner, war zunächst mit demjenigen, welches bis zur Ansiedlung der Mönche in Rom in Geltung gewesen war, nicht ganz identisch, wenn schon es demselben gewiß innig verwandt war. Doch übte das Offizium der Benediktiner nunmehr auf das römische infolge der den Mönchen bei den Hauptkirchen Roms zugestandenen Rechte einen unverkennbaren Einfluß aus; anderseits war ja umgekehrt auch das römische Offizium, wie schon gesagt worden ist, von grundlegender Bedeutung für die Ordnung des Stundengebets der Benediktiner gewesen. Dies im einzelnen nachzuweisen ist sehr schwierig; es gehört dies auch weniger in den Rahmen dieser Arbeit, als vielmehr in die Geschichte der Liturgie.

Nachdem Gregor d. Gr., welcher selbst aus dem Benediktinerorden hervorgegangen war, die nach ihm benannte Reform des liturgischen Gesanges durchgeführt hatte, bemühten sich die Benediktiner mit großem Eifer um die Verbreitung des gregorianischen Chorals. Vor allem waren es zunächst die aus Rom stammenden, dem Orden angehörenden Missionare, welche in den dem Christentum gewonnenen nördlichen Ländern die Verbindung mit Rom auch äußerlich durch die genaue Befolgung der römischen Liturgie und die Einführung des gregorianischen Chorals zum Ausdruck brachten. Neben der von Gregor d. Gr. begründeten Schola, deren Mitglieder wiederholt nach fremden Ländern entsandt wurden, waren besonders die Jünger des heiligen Benedikt die Pioniere des echten gregorianischen Chorals.

Dem Benediktinerorden gehörten, wie gezeigt worden ist, die meisten bedeutenderen Dichter und Komponisten liturgischer Texte an. Diese Männer waren selbstverständlich auch in ihren musikalischen Schöpfungen Kinder ihrer Zeit, und der Choral in den Klöstern dieses Ordens hatte in gewissem Maße seinen Anteil an den Schicksalen, welche der liturgische Gesang in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters erlebte. Benediktiner sind es aber auch gewesen, welche, wie noch später dargelegt werden wird, in neuester Zeit die wichtigsten Vorarbeiten für die Wiederherstellung der relativ ältesten Form der Choralmelodien geleistet haben.

2. Die Zisterzienser. Die Abzweigungen des Benediktinerordens folgten bezüglich des Kirchengesanges anfangs ganz der Praxis des Mutterordens. Differenzen zwischen den Gesangbüchern der einzelnen Orden entstanden zunächst durch die Einführung neuer Partikularfeste oder durch die besondere Ausgestaltung älterer allgemeiner Festoffizien. Einige Orden fanden sich aber auch durch die Mangelhaftigkeit der vorhandenen Choralbücher veranlaßt, bei der Herstellung von liturgischen Büchern eigene Wege zu gehen. Ein lehrreiches Beispiel dafür liefern die Choralbücher des Zisterzienserordens[1]). Dieser durch den heiligen

---

[1]) Für die Geschichte des Chorals bei den Zisterziensern stehen uns reiche Quellen zur Verfügung: die theoretischen Traktate des Abtes Guido

Robert (geb. 1024) gestiftete Zweig des Benediktinerordens nahm zunächst die damals allgemein üblichen Choralbücher in Gebrauch. Da aber infolge des selbständigen Vorgehens der Bischöfe und Äbte die Choralbücher des 11. und 12. Jahrhunderts viele Differenzen aufwiesen, so ließ Stephan Harding, seit 1109 Abt von Citeaux, aus Metz eine Abschrift des Antiphonars kommen, welches einst der Sänger Petrus im Auftrage des Papstes Hadrian I. dahin gebracht hatte. Dieses entsprach nicht den gehegten Erwartungen, und als man die Übelstände, die sich aus den als mangelhaft erkannten Choralbüchern ergaben, nicht länger ertragen konnte, beschlossen die Äbte, dem heiligen Bernhard die Verbesserung der liturgischen Bücher zu übertragen[1]). Es wurde eine Kommission gebildet, welche ein offizielles Choralbuch für den Orden anzufertigen hatte. Eine wichtige Rolle spielte in dieser Kommission der in der Musiktheorie wohl bewanderte Abt Guido von Cherlieu (Gui de Châlis). Das unter Leitung des heiligen Bernhard nunmehr zusammengestellte Antiphonarium wurde vom Generalkapitel angenommen und als das ordentliche Choralbuch des Ordens für das Stundengebet erklärt. Ferner wurde ein Normalbuch angelegt, in das alle vom Orden eingeführten Bücher, besonders die liturgischen, eingefügt wurden. Dieses im Kloster Citeaux niedergelegte Sammelwerk galt als die Quelle, aus welcher alle anderen Klöster des Ordens zu schöpfen hatten; es enthielt in 15 Abteilungen unter anderem die Lesungen für das Brevier, für die Messe, gegen Schluß den Psalter, das Hymnarium, das Antiphonar und das Graduale. Dieser Normalkodex ist noch erhalten und befindet sich in Dijon; leider ist aus demselben gerade das Antiphonar und das Graduale entfernt; wären diese Stücke erhalten, so würde der choralistische Teil des ganzen Kodex eines der merkwürdigsten Denkmale der Musikgeschichte sein.

Worin eigentlich die von der oben erwähnten Kommission geleistete Arbeit bestand, ist eine strittige Frage. Bäumker behauptet, der heilige Bernhard und die übrigen Mitglieder der Kommission hätten in den langen Notenpassagen des Metzer Antiphonars eine große Absurdität erblickt; man hätte daher eine große Anzahl von Melismen unterdrückt, die langen Notenverse in den Offertorien- und Kommuniongesängen um die Hälfte bis zu dreiviertel Teilen gekürzt und in ähnlicher Weise auch den Introitus, das Graduale und den Tractus nach dem Grundsatze behandelt, daß die charakteristische Form des Gesanges festzuhalten und nur das Unwesentliche und Überflüssige zu streichen sei; dieser vereinfachte Choralgesang sei anfangs auf den Zisterzienserorden beschränkt

---

von Cherlieu (Regulae de arte musica und De cantu et correctione antiphonarii), die Prologe zum Antiphonale und Graduale des Zisterzienserordens, von denen der erste vom heiligen Bernhard selbst herrührt, weiter das sogenannte Tonale Bernardi, die Lebensbeschreibung des Abtes Stephanus von Obazines, endlich die noch vorhandenen zahlreichen, der Praxis dienenden Choralbücher.

[1]) So berichtet der heilige Bernhard selbst in seinem kleinen Prolog zum Antiphonale. Migne, Patrol. lat. 182, 1153 ff.

gewesen, habe jedoch am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts in Italien und in verschiedenen Diözesen Frankreichs Aufnahme gefunden[1]).

Die Richtigkeit dieser Behauptungen wird von Kienle entschieden bestritten[2]); dieser verdiente Choralforscher kommt vielmehr zu ganz anderen Resultaten:

a) Bezüglich des das Offizium enthaltenden Antiphonale stellt Kienle folgendes fest: es wurden fast alle Texte, welche in demselben Offizium wiederholt vorkamen, der Abwechslung wegen durch neue ersetzt, wobei man den Sinn und die Absicht, aus welcher heraus ein besonders schöner Text wie ein Edelstein an verschiedenen Stellen, jedesmal in anderem Zusammenhange, eingesetzt worden war[3]), vollständig verkannte; Texte, deren Inhalt aus irgend einem Grunde anstößig erschien, wurden ausgemerzt; an den Melodien wurden insoweit Änderungen vorgenommen, als Guido den Grundsatz durchzuführen suchte, daß ein Choralstück den Umfang von 10 Tönen nicht überschreiten und nicht authentisch und plagal zugleich sein durfte; an einigen anderen Melodien hatte Guido zu tadeln, daß sie einen mit unregelmäßigem Melodiengang verbundenen Abschluß hatten[4]); es gelang ihm, eine „Verbesserung" solcher Melodien durchzusetzen, wobei er seine Grundsätze auf Gesänge anwendete, welche in älteren Zeiten unter der Geltung anderer musikalischer Prinzipien entstanden waren; es finden sich endlich in dem von der Kommission bearbeiteten Antiphonarium Texte, welche in den älteren römischen Choralbüchern nicht vorhanden sind und die man daher als neue zu bezeichnen geneigt sein könnte; es ist aber zu beachten, daß es sich schwer entscheiden läßt, ob ein solcher Text alt oder neu ist, da er möglicherweise einem älteren Partikularoffizium entnommen sein kann; tatsächlich hat, wie Kienle bemerkt, das Zisterzienserantiphonar eine Anzahl sehr alter Antiphonen bewahrt, welche im Mittelalter viel gesungen wurden, im jetzigen römischen Offizium aber verloren gegangen sind; selbstverständlich mußten für neu eingeführte Feste, z. B. später für das des heiligen Bernhard, auch Offizien mit neuen Texten ausgearbeitet werden.

b) Das Hymnar der Zisterzienser enthält, wie Kienle darlegt, 70 Hymnen, bei deren Auswahl die Hymnen des Ambrosius bevorzugt und das mailändische Hymnar benützt wurde; die Melodien desselben, welche teils der römischen, teils der mailändischen Liturgie entnommen sind, entsprechen den im Mittelalter und größtenteils heute noch üblichen.

---

[1]) Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., 3. Bd., S. 182 ff.

[2]) Gregoriusblatt 1901, No. 1 und 2.

[3]) Man vergleiche z. B. die Antiphonen des Festes der heiligen Agatha oder der heiligen Agnes.

[4]) Guido nennt solche Melodien Bastarde; sie beginnen in einer Tonart, modulieren dann in einer andern und schließen auf Stufen, welche außer jeder Regel liegen. Kienle, im Gregoriusblatt 1901, No. 1, S. 6.

c) Was das Graduale der Zisterzienser anlangt, so fehlen in demselben die Sequenzen und Tropen; die Kommission lehnte dieselben zweifellos deswegen ab, weil diese Art von Gesängen erst zwei Jahrhunderte vorher aufgekommen war; das Ordinarium Missae begnügte sich mit wenigen und schlichten Gesängen[1]); die übrigen Meßgesänge (d. i. die des Proprium de tempore und de Sanctis) enthalten bezüglich des Textes keine wesentlichen Veränderungen gegenüber dem römischen Graduale; die Melodien des Proprium sind von der Kommission auf Grund guter Manuskripte zusammengestellt worden, sie weisen „den guten, alten Choral des Mittelalters mit allen seinen Eigentümlichkeiten auf, welche den modernen Menschen befremden, den rechten Choralisten aber erfreuen". Neben einfachen Gesängen finden sich auf jedem Blatte auch sehr reiche Melodien und Jubilationen; es ist also nicht richtig, daß die Kommission die längeren Melismen als etwas Überflüssiges angesehen und stark gekürzt habe. Es ist aber zu bemerken, daß die musiktheoretischen Ansichten Guidos von Cherlieu sich auch hier geltend machen, besonders bei den Gradualien. Im römischen Meßbuche sind mehrere dieser Gesänge so komponiert, daß der erste Teil plagal ist und sich in tieferen Tönen bewegt, während der Versikel authentisch ist und seine Melodie somit in höhere Regionen aufsteigt. Diese psychologisch und musikalisch gut begründete Eigentümlichkeit mancher Gradualien widersprach aber dem Grundsatze Guidos vom zehntönigen Umfang der Melodien; daher wurden diese Gesänge, und zwar im ganzen 63 Gradualien, einer einschneidenden Veränderung, welche keine Verbesserung war, unterzogen[2]). Bei den Allelujagesängen zeigt sich der Einfluß Guidos bezw. der mit ihm arbeitenden Kommission darin, daß dort, wo der Jubilus dreimal zu singen war, derselbe am Versschluß weggeschnitten und durch eine stereotype Melodienformel ersetzt wurde[3]). Sonstige Veränderungen in den Meßgesängen bestehen in der Unterdrückung kleiner musikalischer Wiederholungen sowie in der Veränderung wiederkehrender kleinerer Tongänge.

Kienle faßt sein Urteil über die Tätigkeit der zur Bearbeitung des Zisterzienserchorals eingesetzten Kommission dahin zusammen, daß das Streben der Mitglieder auf die Herstellung des Echten und Alten gerichtet gewesen sei, daß aber die Durchführung der musiktheoretischen Grundsätze Guidos bei der Behandlung der Melodien dem ganzen Werke zum Nachteil gereicht habe.

---

[1]) Die Kommission strebte hier die ursprüngliche Einfachheit der Melodien darin an, daß sie von den schon seit dem 11. Jahrhundert zahlreicher gewordenen Weisen für das Ordinarium Missae nur drei Formulare auswählte; ganz syllabisch blieben das Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus für die Ferialtage; die Weisen für die Sonn- und geringeren Festtage sind nur ein wenig melodischer; für die größeren Feste allein wurde eine künstlerisch interessante Form bestimmt; das Credo dagegen behielt für alle Tage seine syllabische, altertümliche Fassung. (Wagner, Neumenkunde, Freiburg i. d. Schweiz 1905, S. 290.)

[2]) Interessante Beispiele führt Wagner in seiner „Neumenkunde" S. 293 ff. an.

[3]) Beispiele bei Wagner a. a. O., S. 296 ff.

5. Die Franziskaner. Über die Geschichte des Choralgesanges im Orden des heiligen Franciscus unterrichtet uns eingehend ein im Jahre 1900 in Paris erschienenes Buch des Franziskanermönches Fr. Eusebius, das den Titel führt: De cantu in ordine Seraphico. Seit seiner Begründung durch den für die religiöse Dichtkunst und Musik begeisterten heiligen Ordensstifter ist der Franziskanerorden stets für die Abhaltung des Stundengebets nach dem Ritus der römischen Kirche und für die Pflege des gregorianischen Gesanges eingetreten. Mit den Fragen des liturgischen Gesanges beschäftigte sich schon das Generalkapitel des Jahres 1230, welches anordnete, daß alle Provinzen mit Brevieren und Antiphonalien versorgt werden sollten. Auch die folgenden Generalkapitel befaßten sich wiederholt mit diesem Gegenstande[1]).

Was den Text des von den Franziskanern angenommenen Offiziums anlangt, so ist es festgestellt, daß derselbe zunächst jenem Brevier entsprach, welches in jener Zeit, d. h. in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts die päpstliche Kapelle in Rom benützte. Dasselbe war etwas kürzer als jenes, welches in den übrigen Kirchen Roms im Gebrauche war[2]). Die Franziskaner hatten nach ihrer Regel das Offizium „secundum ordinem sanctae Romanae ecclesiae“ zu verrichten und glaubten dieser Bestimmung dadurch am besten nachzukommen, daß sie die am päpstlichen Hofe selbst gebrauchte Offiziumsordnung beobachteten[3]).

Was die Melodien der von den Franziskanern gebrauchten liturgischen Bücher anlangt, so stimmten dieselben durchaus mit demjenigen der sonstigen Choralbücher des 13. Jahrhunderts überein. Um jeder Neuerungssucht vorzubeugen, hatten, wie Fr. Eusebius bemerkt, die Konstitutionen zu wiederholten Malen den liturgischen, d. h. den gregorianischen Gesang, mit Ausnahme jedes anderen vorgeschrieben. So erlangte auch der Franziskanerorden eine große Bedeutung für die Wahrung der alten Tradition im Choralgesange. Dies war besonders deswegen wichtig, weil dem gregorianischen Gesange gerade in der Zeit der Entstehung des seraphischen Ordens ein gefährlicher Rivale entstand. In Frankreich gelangte nämlich damals der sogenannte Discantus (déchant) zur Blüte. Indem die Franziskaner in gleicher Weise wie die Benediktiner und deren Abzweigungen für die gregorianische Tradition eintraten, trugen sie dazu bei, das Erbe Gregors d. Gr. durch die Zeiten der Gefahr zu retten. Die Generalkapitel von 1304, 1500, 1586 und 1600 schärften die Beobachtung der gregorianischen Tradition aufs neue ein[4]). Im Jahre 1682 wurde der

---

[1]) Die das Brevier betreffenden Bestimmungen der vom heiligen Franciscus selbst entworfenen ersten und zweiten Regel (vom Jahre 1213 bezw. 1223) sind verzeichnet bei Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 319.

[2]) Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 319.

[3]) Über die Eigentümlichkeiten des von den Franziskanern angenommenen Breviers gegenüber dem in den übrigen Kirchen Roms gebräuchlichen s. Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 322 ff.

[4]) Einen Beweis dafür, daß gegen das Ende des Mittelalters auch im Franziskanerorden in einzelnen Fällen die Tradition nicht treu gewahrt wurde,

Gebrauch des cantus fractus, d. i. einer neuen Variationsform, welche in der Brechung der Melodie bestand, ausdrücklich verboten und die Anwendung des gregorianischen Chorals im Offizium sowie in der Konventsmesse von neuem eingeschärft; doch wurde das Orgelspiel ausdrücklich zugelassen.

Die Bedürfnisse des Ordens brachten es natürlich mit sich, daß von seiten der Franziskaner, wie dies ja auch bei anderen Orden der Fall war, zu dem von früher Überlieferten Eigenes und Neues hinzugefügt wurde. Der schon genannte Franziskaner Julian von Speyer († um 1250), welcher vor seinem Eintritt in den Orden einer der berühmtesten Chormeister in Paris gewesen war, dichtete und komponierte die Reimoffizien zu Ehren des heiligen Franciscus von Assisi und des heiligen Antonius von Padua; später erhielten auch der König Ludwig der Heilige, die heilige Elisabeth von Portugal, die heilige Elisabeth von Thüringen und die heilige Katharina von Bologna eigene Festoffizien. Die Kompositionen Julians stehen schon unter dem Einfluß der damals in der ersten Entwicklung begriffenen Mensuralmusik; die Formen lassen eine größere Üppigkeit erkennen; man vermißt vielfach die Einfachheit, Regelmäßigkeit und Klarheit der älteren Periode des gregorianischen Chorals[1]).

4. Die Dominikaner. Bei den Dominikanern galt es zunächst als Regel, daß jeder Bruder beim Breviergebet auf Reisen sich an die Gebräuche derjenigen Kirche halten sollte, bei welcher er sich gerade aufhielt. Doch empfand man bald das Bedürfnis nach einer liturgischen Einheit im Orden. Das Generalkapitel von Köln im Jahre 1245 beauftragte vier Brüder, je einen aus der französischen, deutschen, englischen und langobardischen Provinz mit der einheitlichen Regelung des Offiziums. Das Ergebnis der Arbeit befriedigte jedoch nicht, und die Kommission trat im Jahre 1250 noch einmal auf Befehl des 31. Generalkapitels von London in der Stadt Metz zusammen. Diese zweite Redaktion wurde zunächst vom 32. Generalkapitel, welches 1251 zu Metz gehalten wurde, gutgeheißen. Aber drei Jahre später legte das 34. Generalkapitel zu Buda (in Ungarn) die Angelegenheit in die Hände des neugewählten Generals Humbert von Romans. Das von letzterem fertiggestellte Buch wurde 1256 vom Kapitel zu Paris und 1267 vom Papst Clemens IV. approbiert. Es führt den Namen Correctorium Fr. Humberti de Romans oder (nach seinem Aufbewahrungsorte) Correctorium S. Jacobi

---

liefert ein um 1400 in Italien geschriebenes Franziskanergraduale, dessen bedenkliche Neuerungen von P. Wagner (Neumenkunde, S. 178 und S. 319 ff.) dargelegt werden.

[1]) Es sei hier noch auf den interessanten Aufsatz über die „Vortragsweise des Choralgesanges im Orden des heiligen Franciscus“ (Gregoriusblatt 1898, No. 11 und 12, 1899, No. 1) hingewiesen. Im Jahre 1901 erschien aus der Druckerei St. Pierre zu Solesmes das neue Graduale des Franziskanerordens. Eine willkommene Vervollständigung der Gesangstradition des Franziskanerordens bilden die neuerdings erschienenen „Cantus varii“ (Verlag von Desclée in Tournay), eine Frucht langjähriger Durchforschung von Archiven und Bibliotheken.

Parisiensis oder auch Le gros Livre. Humbert hatte keine systematischen Änderungen vorgenommen, sondern sich damit begnügt, die liturgische Praxis der Pariser Kirche, der er seit langer Zeit angehörte, zu kodifizieren. Somit war die Dominikanerliturgie der Hauptsache nach nichts anderes als die im 8. und 9. Jahrhundert im Frankenreiche adoptierte römisch-gregorianische mit einigen durch die lokalen Verhältnisse bedingten Zusätze und Varianten. Die durch Humbert geschaffene Dominikanerliturgie hat bis heute keine wesentlichen Veränderungen erfahren[1]. Auch die Dominikaner können somit zu jenen Orden gezählt werden, welche für die Verbreitung und Erhaltung des gregorianischen Gesanges Bedeutendes geleistet haben. Im Jahre 1890 erschien das Dominikanergraduale in neuer Auflage[2].

Bemerkt sei noch, daß die vier hier erwähnten Orden, die Benediktiner, Zisterzienser, Franziskaner und Dominikaner heute in geschlossener Einheit für die von den Beuroner Benediktinern vertretene Schreib- und Vortragsweise des Choralgesanges, wie sie hauptsächlich in den Arbeiten von Pothier und Kienle verteidigt wird, eintreten. Weitere Angaben über die Pflege des gregorianischen Chorals in den religiösen Orden folgen in jenem Abschnitte, welcher von der tridentinischen und nachtridentinischen Choralreform handelt.

27. Die Musiktheoretiker vom 5. bis zum 10. Jahrhundert n. Chr.

1. Boëthius. Neben der praktischen Übung der Musik bemerken wir seit den ersten Jahrhunderten des Mittelalters auch eine eifrige Pflege der Musiktheorie[3]. Die ältesten mittelalterlichen Musikschriftsteller gehen von den musiktheoretischen Anschauungen der Griechen[4])

---

[1]) Vgl. P. Wagner, Neumenkunde, S. 305 ff., und Bäumer, Geschichte des Breviers, S. 350. Über die Eigentümlichkeiten des Dominikanerbreviers s. die Angaben bei Bäumer a. a. O., S. 253, 342, 364 u. 380.

[2]) Über einige Eigentümlichkeiten in der Vortragsweise des Chorals bei den Dominikanern s. den Artikel im Gregoriusblatt 1899, No. 1, S. 4.

[3]) Eine Sammlung der Abhandlungen mittelalterlicher Musiktheoretiker veranstaltete zuerst der um die Musikgeschichte hochverdiente Fürstabt Gerbert von St. Blasien im Schwarzwald. Das 1784 erschienene Werk führt den Titel: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Diese Sammlung wurde fortgesetzt von dem gelehrten französischen Musikforscher Charles de Coussemaker (geb. 1805) in dessen Werke: Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, 4 Bände, 1864—76. Von Gerbert stammt noch ein anderes für die Würdigung der alten Musiklehre höchst wichtiges Werk: De cantu et musica sacra (2 Bände). Die meisten Traktate der mittelalterlichen Musiktheoretiker finden sich auch in Mignes Patrologiae cursus completus. Wertvolle Abhandlungen über die mittelalterlichen Musikschriftsteller nebst einer summarischen Übersicht über den Inhalt ihrer Werke veröffentlichte, hauptsächlich im Anschluß an die Werke von Gerbert, P. U. Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch von 1886—1889. Zu erwähnen ist endlich noch das Buch von Brambach: „Die Musikliteratur des Mittelalters“ (1883).

[4]) Eine kurze Zusammenstellung der griechischen Autoren, welche über die Musik geschrieben haben, sowie neuere Literatur über dieselben siehe bei Dr. A. Möhler, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, Leipzig 1900, S. 16.

aus; sie suchen dieselben darzustellen und nach verschiedenen Seiten hin, besonders nach der philosophischen, zu begründen; Metrum und Rhythmus werden hierbei, wie es die Griechen stets getan haben, in das Gebiet der Musiktheorie hineingezogen. Alsdann suchen die mittelalterlichen Schriftsteller aber auch, unter steter Berücksichtigung der praktischen Pflege der Musik in ihrer Zeit, die Musiktheorie weiter zu entwickeln. Da wir bis in das 9. Jahrhundert hinein keine Dokumente besitzen, welche uns über die Form der Melodien und die Ausführung der Gesänge einen sichern und jeden Zweifel beseitigenden Aufschluß geben, so müssen die musiktheoretischen Werke des 5. bis 9. Jahrhunderts uns einigen Ersatz bieten.

An erster Stelle sei unter den Musiktheoretikern des angehenden Mittelalters[1]) der Römer Boëthius (Boëtius) genannt. Derselbe war zu Rom um 480 n. Chr. geboren und entstammte einer alten, edlen Familie. Er war im Jahre 510 Konsul und wurde später Ratgeber des Ostgotenkönigs Theodorich, der ihn aber 524 (oder 526) wegen politischen Verdachts in Pavia einkerkern und hinrichten ließ. Boëthius war ein bedeutender Philosoph, Mathematiker und Musikgelehrter. Sein heute schwer verständliches Werk „De institutione musica" (in fünf Büchern) bildete das ganze Mittelalter hindurch eine wichtige Grundlage musiktheoretischer Untersuchungen[2]). Es stellt sich dar als eine umfassende Abhandlung über das damals untergehende griechische Musiksystem und ist die letzte Arbeit des Altertums über die auf der griechischen Tonlehre fußende Musiktheorie und die Tonarten des Claudius Ptolemaeus. Über den Wert und die Bedeutung des Buches lauten die Urteile verschieden. Die meisten mittelalterlichen Musikschriftsteller sprechen von demselben nur mit Ausdrücken größter Hochachtung, während z. B. Guido von Arezzo und Wilhelm von Hirschau den Wert des Buches nicht allzuhoch ansetzen[3]). Nach Dr. A. Möhler wollte Boëthius' Werk „De institutione musica" nicht ein musikalisches Lehrbuch, sondern eine „philosophische Phänomenologie der Musik" sein, d. h. es wollte die Gründe der musikalischen Erscheinungen begreifen lehren, und zwar zunächst die physikalischen und mathematischen Momente derselben[4]). Hält man sich diesen Zweck der Schrift vor Augen, so wird man dieselbe weniger unterschätzen und richtiger würdigen. Bemerkt sei noch, daß nach der

---

[1]) Wir lassen hier das Mittelalter mit dem Ende des 5. Jahrhunderts beginnen. Der letzte christliche Schriftsteller des Altertums, welcher über die Musik geschrieben hat, ist der heilige Augustin. Derselbe schrieb ein „De musica" betiteltes Werk, das aber nur von metrischen und rhythmischen Verhältnissen handelt. Durch sein bischöfliches Amt wurde Augustinus verhindert, dieses Werk durch Erörterungen über die praktische Musik weiter auszugestalten.

[2]) Eine vortreffliche deutsche Übersetzung dieses Werkes nebst einer Erklärung gab im Jahre 1872 Dr. O. Paul heraus.

[3]) Fr. A. Gevaërt charakterisiert Boëthius als „mathématicien savant, mais assez médiocre musicien" (gelehrten Mathematiker, aber ziemlich mittelmäßigen Musiker).

[4]) Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. S. 101.

Ansicht fast aller jetzigen Choraltheoretiker Boëthius es verschuldet hat, wenn die jetzige Benennung der Kirchentöne nicht zu den altgriechischen Tonarten paßt[1]). Die vielfach verbreitete Annahme, Boëthius habe in der Notenbezeichnung die lateinischen Buchstaben an die Stelle der griechischen gesetzt, ist eine irrige[2]).

2. Cassiodor. Magnus Aurelius Cassiodorus, Senator, zu Squillace (in Bruttien) um 485 geboren, Kanzler der Könige Odoaker und Theodorich, seit 514 Konsul zu Rom, erbaute im Jahre 538 das Kloster Vivarium in Kalabrien, in welches er sich bald darauf (540) zurückzog und dessen Leiter er schließlich wurde. Er starb um 580 im Rufe der Heiligkeit. Von dem Bestreben beseelt, die wissenschaftliche Ausbildung der Brüder zu fördern, verfaßte er mehrere Lehr- und Hilfsbücher für den Unterricht. Von denselben kommt hier in Betracht die Schrift „De artibus ac disciplinis liberalium artium". Dieselbe enthält nämlich einen „Institutiones musicae" betitelten Traktat, dessen Inhalt hier kurz skizziert werden soll. Nach einer über die Harmonie der Seele und über die Verwendung der Musik zum Lobe Gottes handelnden Einleitung geht der Verfasser zu den drei „Teilen" der Musik über, der Harmonie, dem Rhythmus und dem Metrum. Die harmonische Musik ist ihm diejenige, welche in den Tönen die Höhe und Tiefe in Betracht zieht; die rhythmische ist jene, welche beachtet, ob die Wörter in ihrer Verbindung wohlklingen oder nicht; die metrische ist die, welche bestimmt, ob „ein Gedicht ein heroisches oder jambisches oder elegisches Versmaß haben soll"[3]). Hierauf zählt Cassiodor die verschiedenen Arten von Musikinstrumenten auf, wobei er drei Gattungen unterscheidet, Schlag-, Zupf- und Blasinstrumente. Der nächste Abschnitt handelt von der Symphonie, d. h. von den regelmäßigen, auf einfachen Zahlenverhältnissen beruhenden Intervallen; er zählt deren sechs auf:

1. Diatessaron (reine Quart, 3 : 4),
2. Diapente (reine Quint, 2 : 3),
3. Diapason (reine Oktav, 1 : 2),
4. Diapason et Diatessaron (Undezime, 3 : 8),
5. Diapason simul et Diapente (Duodezime, 1 : 3),
6. Disdiapason (Doppeloktav, 1 : 4).

---

[1]) Nur beiläufig sei noch erwähnt der lateinische Schriftsteller Martianus Capella aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. Dieser aus Madaura (n. a. aus Karthago) in Afrika stammende Dichter und Gelehrte, welcher auch das Amt eines Prokonsuls bekleidete, verfaßte ein aus Prosa und Poesie zusammengesetztes, in schwulstigem Latein geschriebenes Werk „Satyricon", das eine Art Encyklopädie darstellte und im Mittelalter viel gelesen und erklärt wurde. Von den 9 Büchern dieser Schriften handeln 7 über die sieben freien Künste; sie enthalten Auszüge aus dem griechischen Schriftsteller Aristides Quintilianus. Das 9. Buch handelt ausschließlich von der Musik. Einen Kommentar dazu gab im 9. Jahrhundert Remi von Auxerre heraus.

[2]) Vgl. Riemann, Musiklexikon, s. v. Boëthius.

[3]) Vgl. Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1886, S. 2.

Endlich zählt Cassiodor die Töne auf, deren er 15 kennt:

1. a, Hypodorius,	2. as, gis, Hypojastius,
3. G, Hypophrygius,	4. ges, fis, Hypoaeolius,
5. F, Hypolydius,	6. E, Dorius,
7. es, dis, Phrygius,	8. D, Phrygius,
9. des, cis, Aeolius,	10. C, Lydius,
11. B♮, Hyperdorius,	12. b, ais, Hyperjastius,
13. A, Hyperphrygius,	14. as, gis, Hyperaeolius,

15. G, Hyperlydius.

Diese Reihe von Tönen, deren tiefster um sieben ganze Töne tiefer liegt, als der höchste, ist nichts anderes als die Transpositionsskala der Griechen.

Auf diese theoretischen Angaben läßt Cassiodor noch einen geschichtlichen Überblick über die ältere griechische und römische Literatur der Musiktheorie folgen.

Während die bisher erwähnten Autoren die Musik im allgemeinen, nicht speziell die Kirchenmusik im Auge haben, wird von den folgenden Musikschriftstellern auf die liturgische Musik Bezug genommen; insbesondere versucht man es, die acht Kirchentöne mit den von Boëthius beschriebenen griechischen Tonarten in Einklang zu bringen. Ein noch tieferes Eingehen auf die charakteristischen Merkmale des gregorianischen Chorals gegenüber anderen musikalischen Formen war angezeigt, als in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters der mehrstimmige Gesang sich entwickelte und verbreitete.

3. Nicetius. Aus dem 6. Jahrhundert ist als Musiktheoretiker der heilige Nicetius zu nennen, welcher von 527—566 Bischof von Trier war. Gerbert schreibt demselben einen Traktat zu, der den Titel führt: „Über das Lob und den Nutzen der geistlichen Gesänge, welche in der Kirche in Übung sind, oder über den Nutzen der Psalmodie“ [1]).

4. Der heilige Isidor, Bischof von Sevilla († 636), verfaßte unter anderem einen 9 Kapitel umfassenden „Tractatus de musica“, welcher sich im dritten Buche des berühmten Werkes „Etymologiarum seu originum libri xx“ befindet. Nach eingehenden Erörterungen über den Namen, die Erfinder, die Macht und die Einteilung der Musik behandelt er in diesem Traktat auch das Wesen der „harmonischen Musik“. Er unterscheidet Harmonie und Symphonie, indem er die erstere als Formierung der Stimme und gutes Zusammenstimmen mehrerer Töne, letztere als die Einschränkung dieser Formierung auf den guten Zusammenklang einer höheren und tieferen Stimme erklärt[2]).

5. Johannes, um 670 Präcentor an der Peterskirche zu Rom, schrieb einen Traktat „De modulandi ac legendi ritu“.

6. Beda Venerabilis († 735), ein angelsächsischer Benediktinermönch, berühmt als Verfasser einer Kirchengeschichte Englands und als

[1]) Gerbert, Scriptores I, 9—14.
[2]) Kornmüller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, S. 2 ff.

Hymnendichter, soll den Traktat „Musica theoretica“ verfaßt haben. Eine andere, ihm früher von mehreren Seiten zugeschriebene Abhandlung „Musica quadrata seu mensurata“ kann nicht von Beda herrühren, da sie von Dingen handelt, welche in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts unmöglich schon bekannt waren.

7. Alcuinus (Alkuin), geboren 735 im Gebiete von York, wurde 758 Vorsteher der Schule von York. An den Hof Karls d. Gr. berufen, wurde er einer der eifrigsten Beförderer der Volksbildung und war auch auf dem Gebiete der Musik tätig. Um das Jahr 801 wurde er Abt des Klosters St. Martin in Tours. Die von ihm geleitete Klosterschule erfreute sich eines ausgezeichneten Rufes. Er starb 804. Nach der Meinung Gerberts soll Alkuin jenes musiktheoretische Fragment verfaßt haben, welches die älteste abendländische Nachricht über die acht Kirchentöne enthält. Doch wird Gerberts Ansicht von einigen neueren Musikschriftstellern für unrichtig gehalten, da sich das erwähnte Fragment mit geringen Abweichungen als 8. Kapitel in der Abhandlung des Aurelianus Reomensis, welche „Musica disciplina“ betitelt ist, befindet. Die Stelle, welche von den Kirchentönen handelt, lautet[1]: „Daß 8 Töne in der Musik bestehen, muß jeder Musiker wissen; durch sie scheint eine schöne Vereinigung von Klängen wie durch einen Kitt zusammengehalten zu werden. Ihre Namen, wie sie bei uns gebräuchlich sind, haben ihren Ursprung sowohl von ihrem Ansehen als auch von ihrer Reihenfolge; denn die ersten 4 werden authentici genannt; ihr Klang ist höher, weil sie den andern vier gewissermaßen Meister und Führer sein sollen. Deshalb sind die ersteren höher, die übrigen tiefer gelegen. Der erste wird protus (primus, sc. tonus) genannt, der zweite deuterus, der dritte tritus, der vierte tetrardus, eben von der Reihenfolge hergenommen. Die übrigen vier heißen plagii, obliqui seu laterales, Seitentöne, gleichsam Teile der ersteren, oder untergeordnete (tiefere) Töne, weil sie sich eben als Teile desselben zeigen und nicht von ihnen besonders verschieden sind, auch in tiefere Tonlage absteigen.“ [2]).

8. Der heilige Johannes Damascenus, geb. um 700 n. Chr., gestorben um 754 als Mönch des Klosters Sabas bei Jerusalem, der Verfasser der ersten systematischen Dogmatik, gilt auch als der Ordner des liturgischen Gesanges im Orient sowie als der Reformator der byzantinischen Notenschrift[3]). Er dichtete herrliche Kirchenhymnen und soll auch mehrere Melodien zu denselben komponiert haben; seine Zeitgenossen nannten ihn μελῳδός (Sänger). Einen ihm zugeschriebenen musiktheoretischen Traktat, welcher eine Belehrung über die in den griechischen Kirchengesangbüchern üblichen Tonzeichen enthält, hat Gerbert[1]) mitgeteilt.

---

[1]) Kornmüller a. a. O., S. 3.

[2]) Z. B. I. Authent. protus: D E F G a ♮ c d
II. Plag. protus: A B C D E F G a.

[3]) Vgl. Kyriakos Philoxenos: Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, (Lexikon der griechischen Kirchenmusik) 1868; Riemann, Die Μαρτύριαι (Martyriai) der byzantinischen liturgischen Notation, Sitzungsberichte der Königl. bayr. Akad. der Wissenschaften, 1882; Tzetzes, Die altgriechische Musik in der griechischen Kirche, 1874 (Dissertation).

9. Amalarius, ein Schüler Alkuins, Vorsteher der Hofschule Ludwigs des Frommen, später Chorbischof von Metz († 857 n. a. 850—53), schrieb ein für die Musikgeschichte höchst wichtiges Werk: Symphorii Amalarii Metensis Presbyteri et Chorepiscopi de ecclesiasticis officiis libri quatuor ad Ludovicum pium imperatorem. Im zweiten und dritten Buche dieses Werkes wird über die Sänger und ihre Kleidung, über den Gesang sowie über die einzelnen Teile der heiligen Messe und des Offiziums gehandelt. In einer zweiten Schrift „De ordine Antiphonarii" spricht Amalarius über die notwendige Verbesserung des Antiphonars. Die liturgischen Bücher zur Zeit des Verfassers hatten starke Abweichungen aufgewiesen, und zum Zwecke einer einheitlichen Gestaltung des Antiphonars war Amalar im Jahre 831 von Ludwig dem Frommen nach Rom zu Papst Gregor IV. gesandt worden. Auf die Bitte um Überlassung eines Antiphonars für die Kirche von Metz erklärte der Papst, das letzte, welches er habe weggeben können, habe der Abt Wala von Corbie erhalten, der sich jüngst in Rom aufgehalten habe. Amalar erhielt aber in Rom auf Anweisung des Papstes beim Archidiakon Theodor Belehrung über die Einzelheiten des römischen Gesanges und Ritus. Aus Rom nach Deutschland zurückgekehrt, begab sich Amalar nach Corbie, um das dort befindliche römische Antiphonar zu studieren. Die hierbei gemachten Beobachtungen über die Differenzen zwischen den älteren und jüngeren liturgischen Büchern veranlaßten Amalar, bei der Bearbeitung eines neuen und revidierten Gesangbuches für die Metzer Kirche selbständig vorzugehen, allerdings unter Berücksichtigung der älteren und jüngeren römischen Antiphonare sowie der Metzer Lokaloffizien. Über die Eigenart und die Schicksale dieses Amalarschen Antiphonars ist schon oben (S. 185) gehandelt worden. Für die Musiktheorie kommt hauptsächlich das schon genannte Werk „De ordine Antiphonarii" in Betracht, welches neben liturgischen auch wertvolle musikalische Notizen enthält[2]).

10. Agobard, geb. 779 in Spanien, ward 808 Koadjutor des Erzbischofs von Lyon, später selbst Erzbischof und starb 840. Er schrieb gegen Amalar von Metz zwei Traktate: De psalmodia divina[3]) und De correctione Antiphonarii.

11. Aurelian (Reomensis), ein gelehrter Mönch aus Réomé im Bistum Langres in Flandern, schrieb im 9. Jahrhundert ein Werk „Musica disciplina"[4]). Zur Abfassung dieser Schrift war Aurelian, wie

---

[1]) De cantu et musica sacra, II. Band. Vgl. Mendel-Reißmann, Musikal. Konversationslexikon V, 470.

[2]) Dasselbe ist abgedruckt bei Migne, Patrol. lat. 105, S. 1245 ff. An neuerer Literatur über Amalar ist zu erwähnen: Mönchemeier, Amalar von Metz, Paderborn 1893 (in den „Kirchengeschichtlichen Studien", herausgegeben von Knöpfler, Schrörs und Sdralek); ferner ein Aufsatz von Dr. Marx in den Jahresberichten der Gesellschaft für nützliche Forschungen, Trier, 1899.

[3]) Nach Buchberger (Kirchl. Handlexikon) ist der Traktat „De psalmodia divina" Agobard mit Unrecht zugeschrieben.

[4]) Abgedruckt bei Gerbert, Scriptores I, 27—63.

er sagt, von seinen Mitbrüdern im Kloster veranlaßt worden, welche ihn gebeten hatten, für sie eine ausgedehntere Abhandlung über bestimmte Vorschriften oder Gesangsweisen, die man toni oder tenores nenne, zu schreiben. Aurelian verbreitet sich in seinem Werke über das Wesen der Einzeltöne, über die Konsonanzen und Symphonien, über die acht Tonarten und über die Schlußformeln der mit Antiphonen und Responsorien verbundenen Psalmverse. Hierbei stützt er sich auf die Schriften der Alten, z. B. Cassiodors, sowie der älteren mittelalterlichen Theoretiker, z. B. des Alkuin. Letzterem folgt er in der Benennung der Tonarten. Er kennt sechs Symphonien und Konsonanzen. Von Interesse ist, was Aurelian über die Verwendung des alten griechischen Tonsystems sowie über dessen Anpassung an die kirchliche Gesangskunst sagt. Die Stelle lautet: „Einige Sänger behaupteten, daß sich manche Antiphonen nicht auf die Regeln der bisherigen acht Tonarten zurückführen ließen. Deshalb befahl Kaiser Karl, ihre Zahl um vier zu vermehren und ihren Formeln die Worte Ananno, noëane, nonanneane, noneane unterzulegen. Und weil die Griechen sich prahlten, daß sie aus ihrer Weisheit die acht Tonarten erfunden hätten, wollte er, daß nunmehr zwölf Tonarten gebraucht würden. Darauf fügten auch die Griechen, damit sie uns gleich wären und philosophisch ebenbürtig daständen, ihrerseits vier neue Tonarten an mit dem Formeltext: Nono, teneano, noneano, annoannes. Doch können alle diese neuen Tonarten auf die alten zurückgeführt werden, und so wenig jemand einen neuen Redeteil erfinden kann, so wenig läßt sich auch die Zahl der Tonarten in Wahrheit vermehren. Es ist also angezeigt, in welchen bis jetzt alle Gesänge sowohl der römischen als auch der griechischen Kirche geschrieben sind, zu verbleiben"[1]. Bei der Besprechung der Klauseln oder Schlußformeln für die Psalmenverse gibt Aurelian Beispiele aus den kirchlichen Melodien seinerzeit an; leider fügt er aber keine Notenzeichen bei, so daß wir nicht in der Lage sind, seine Angaben mit den Notierungen späterer Zeiten zu vergleichen. Bemerkenswert ist, daß Aurelian den sogenannten tonus peregrinus kennt; er reiht ihn dem 7. Tone bei.

Von jedem Sänger verlangt Aurelian die genaueste Kenntnis aller Formeln, Modulationen und Klauseln, sowohl zu den Versen der Antiphonen als auch der Responsorien.

12. Remi von Auxerre (Remigius Altisiodorensis)[2], um die Mitte des 9. Jahrhunderts in der burgundischen Stadt Auxerre geboren, in einem dortigen Kloster sowie auf der Pariser Hochschule vorgebildet, wurde einer der angesehensten Lehrer der Theologie und Rhetorik. Der Erzbischof Fulco von Reims ließ durch ihn die Schulen seines Bistums reformieren. Remigius schrieb neben vielen anderen Schriften, welche über verschiedene Gebiete der freien Künste und Wissenschaften handelten, einen Kommentar zu dem neunten Buch des Werkes „De nuptiis Philologiae et Mercurii" von Martianus Capella. Martians Schrift war im

[1] Nach Kornmüller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jahrg. 1886, S. 4.
[2] Gerbert, Scriptores I, 63—94.

wesentlichen die lateinische Bearbeitung eines musiktheoretischen Werkes des aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert stammenden griechischen Gelehrten Aristides Quintilianus. Indem Remigius dieses von Martian stammende Kompendium der griechischen Musiktheorie erläutert hat, ist sein Werk ein geschätzter Beitrag zum Verständnis der altgriechischen Musiklehre geworden. Die Schrift zerfällt in 7 Teile: 1. Von den Tönen; 2. von den Zwischenräumen; 3. von den Oktavgattungen; 4. von den Tongeschlechtern[1]); 5. von den Tonarten; 6. von den Übergängen oder Modulationen[2]); 7. von der Melodienbildung.

13. Notker. Gerbert führt unter dem Autornamen Notker mehrere musiktheoretische Traktate auf. Der erste ist ein Brief des schon in der Geschichte der Sequenzendichtung genannten Mönches Notker I. Balbulus († 912) an einen Freund; in diesem Schreiben werden die im Antiphonarium vorkommenden, den Neumen beigefügten Buchstaben erklärt. Der zweite Traktat ist in deutscher Sprache verfaßt und wird von manchen Musikgelehrten einem andern Autor, nämlich Notker III. Labeo († 1022) zugeschrieben. Die Schrift zerfällt in vier Kapitel: De octo tonis; de tetrachordis; de octo modis; de mensura fistularum organicarum. Während die drei ersten Kapitel allgemeine musiktheoretische Themata behandeln, nämlich die Töne, Tonreihen und Oktavgattungen, ist im vierten Abschnitte lediglich von der Herstellung der Orgel die Rede.

Die Darstellung des Tonsystems ist in diesem Traktat noch sehr unklar, so daß man zweifeln kann, ob derselbe Notker III. zugerechnet werden kann, da um 1022 (in welchem Jahre Notker III. starb) die mittelalterliche Lehre von den Tonarten (im Gegensatze zur griechischen Lehre) schon vollständig durchgedrungen war und auch in den Schulen klar dargestellt wurde[3]).

14. Regino von Prüm, um die Mitte des 9. Jahrhunderts zu Altrip bei Speyer geboren, wurde 892 Abt im Benediktinerkloster Prüm in der Diözese Trier. Aus demselben durch mancherlei Intriguen vertrieben, ging er nach Trier, woselbst er von dem Erzbischof Ratbod als Abt des Klosters St. Martin bei Trier eingesetzt wurde. Seine letzten Lebenstage brachte Regino im Kloster St. Maximin bei Trier zu, woselbst er im Jahre 915 starb. Neben geschichtlichen und kirchenrechtlichen Werken verfaßte er auch einige, die über Musiktheorie handeln. Zu nennen ist vor allem die Epistola de harmonica institutione[4]), sowie der mit dieser Epistola verbundene und von Coussemaker (im 2. Bande der Scriptores) edierte Tonarius. Die Veranlassung zur Abfassung dieser Schrift war die Klage des Trierer Erzbischofs über den bei den Visi-

---

[1]) Remigius kennt drei Tongeschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische.

[2]) Remigius versteht unter Modulation den Übergang von einem Intervall in ein anderes, von einer Tonart in eine andere, und von der männlichen zur weiblichen Stimme.

[3]) Vgl. jedoch Kornmüller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, S. 9.

[4]) Gerbert, Scriptores I, 230 ff.

tationsreisen beobachteten unmelodischen und fehlerhaften Gesang. Regino regelte in seiner erstgenannten Schrift die Gesänge des Antiphonariums nach den Kirchentönen und stellte die „Differenzen" und Schlußklauseln nach der Tradition und nach den damals geltenden Gesetzen der musikalischen Harmonie zusammen. In ähnlicher Weise behandelte Regino die Introitus- und Communio-Gesänge, sowie die Responsorien und Nokturnen.

In dem an den Erzbischof gerichteten Begleitungsschreiben zum Tonarius gibt Regino den Sängern den Rat, bei den Antiphonen, Introitus und der Communio stets mehr auf den Anfangston, bei den Responsorien mehr auf den Schlußton zu achten, wenn sie die Tonart gleich herausfinden wollten.

15. Hucbald (Hugbaldus, Ubaldus, Uchubaldus), geb. um 840, wurde zuerst Schüler, dann (872) Nachfolger seines durch Alkuin ausgebildeten Oheims Milo, welcher unter Ludwig dem Frommen der berühmten Klosterschule zu St. Amand sur l'Elnon[1]) vorstand. Im Jahre 883 gründete er auf Wunsch des Abtes Radulf in St. Bertin eine Klosterschule. Zehn Jahre später wurde er mit seinem früheren Mitschüler Remigius (s. o.) vom Erzbischof Fulco von Reims damit beauftragt, die alten Klosterschulen der Diözese zu reformieren. Von den Gelehrtesten seiner Zeitgenossen hochgeschätzt, starb Hucbald im Jahre 930 (oder 932) im Kloster zu St. Amand bei Tournay. Außer verschiedenen liturgischen Kompositionen und mehreren liturgischen Arbeiten über das Leben einiger Heiligen[2]) werden Hucbald einige musiktheoretische Werke zugeschrieben, die von Gerbert (Script. I) in seine Sammlung aufgenommen worden sind. Es sind dies folgende: a) De harmonica institutione (über die musikalische Wissenschaft); b) Musica enchiriadis (musikalisches Handbuch, eine Art Katechismus); c) Scholia enchiriadis; d) Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis (kurze Erörterung über die Ausführung der Psalmodie). Die bei Gerbert ebenfalls Hucbald zugeschriebene Abhandlung „Alia musica", welche über die Kirchentöne handelt, dürfte nicht von diesem Autor herrühren. Auch der Traktat Musica enchiriadis nebst der dazu gehörigen Scholia enchiriadis ist Hucbald abgesprochen worden, und zwar von Dr. Hans Müller in dessen Werke „Hucbalds echte und unechte Schriften" (Leipzig 1884); doch hat Riemann[3]) die Beweisführung Müllers als ungenügend zurückgewiesen. Gerbert hat noch einige andere kleinere Traktate[4]) in seine Sammlung aufgenommen; dieselben sind in dem betreffenden Manuskript den oben erwähnten Werken Hucbalds bei-

---

[1]) Daher wird Hucbald auch in einer Schrift Monachus Elnonensis genannt.

[2]) Abgedruckt bei Migne, Patrol. lat. 132, 817 ff.

[3]) Geschichte der Musiktheorie, 1898, S. 14—49.

[4]) De mensura organicarum fistularum (über das Maß der Orgelpfeifen); De cymbalorum ponderibus (über das Gewicht der Glocken); De modis; De quinque symphoniis.

gefügt, aber ohne Bezeichnung des Autors. Eine ausführliche Biographie Hucbalds lieferte Coussemaker[1]).

Die Verdienste Hucbalds um die Entwicklung der Musik erstrecken sich auf zwei Gebiete; erstens führte er eine erhebliche Verbesserung in der Bezeichnung der Intervalle und der Melodienbewegung ein; zweitens übte er einen bedeutenden Einfluß auf die Theorie der zu Anfang des 9. Jahrhunderts aufgekommenen Mehrstimmigkeit aus. Es soll im folgenden kurz der Inhalt der oben erwähnten vier Hauptwerke Hucbalds dargelegt werden.

a) Der erste Traktat (Liber Ubaldi peritissimi musici de harmonica institutione) kann als ein Elementarbuch bezeichnet werden, welches den Gesangschüler zunächst mit den Tönen, den Arten der rechtmäßigen Intervalle (Halbton, Ganzton, kleine und große Terz, Quart, Triton, Quint, kleine Septime), der einfachen Konsonanzen (Oktav, Quint und Quart) und der zusammengesetzten (Oktav mit Quart, Oktav mit Quint und Doppeloktav), sowie endlich mit der Zusammensetzung des Tetrachords (den sogenannten Skalen) bekannt macht. Hierbei lehnt sich der Verfasser im wesentlichen an Boëthius an. Nachdem Hucbald hierauf die griechischen Tonarten mit lateinischen Ausdrücken erklärt hat, wendet er sich zu den Noten (notae musicae). Er erklärt den Zweck der Neumen und der Buchstabenzeichen; von den ersteren sagt er, daß sie uns im Ungewissen darüber lassen, um wieviel ein folgender Ton höher oder tiefer gesungen werden soll als der vorhergehende; über die letzteren bemerkt er, daß sie uns „die wichtigsten Intervalle treffen lehren, wenn sie über oder neben den Neumen angebracht werden".

Nach den Tonzeichen behandelt Hucbald die Tonarten, deren er acht kennt, und zwar vier authentische und vier plagale.

b) Von größerer Bedeutung ist das zweite Werk: Hucbaldi Elnonensis Musica enchiriadis[2]). Es handelt von denselben Gegenständen wie das vorige, doch weicht es erstens von ihm in einigen Punkten ab, nämlich in der Disposition der Tonreihe und in den Notenzeichen, zweitens wird das in dem erstgenannten Werke Gesagte vielfach erläutert und ergänzt. Der Verfasser beginnt mit den Elementen der Melodie, den Tönen (soni). Aus der Verbindung der soni entstehen, wie er sagt, diastemata, Intervalle von geringerem Umfange, und aus diesen systemata solche von größerem oder größtem Umfange, nämlich die Oktaven, welche den Ambitus einer Tonart darstellen. Der Autor spricht alsdann von den verschiedenen Tonreihen, aus denen sich die acht modi (Tonarten) ergeben. Nach einer durch Beispiele erläuterten Darlegung des Unterschiedes und der Ähnlichkeit zwischen den verschiedenen Tonarten geht der Verfasser dazu über, die symphoniae, d. h. die schönen melodischen und harmonischen Zusammenklänge zu lehren. Nicht alle Töne, sagt er, verbinden sich gleich angenehm, noch bringen

---

[1]) Mémoire sur Hucbald, 1841.
[2]) Gerbert, Scriptores I, 152–212.

sie in jeder Art der Verbindung eine wohltuende Wirkung hervor. Es gibt in der Musik nur bestimmte Intervalle, welche Symphonien zu erzeugen geeignet sind. Zunächst sind es drei einfache, nämlich die Quart (Diatessaron), die Quint (Diapente) und die Oktav, alsdann drei zusammengesetzte: die Oktav mit der Quart (Undezime), die Oktav mit der Quint (Duodezime) und die Doppeloktav (Disdiapason oder Diplasion).

Nachdem der Verfasser bisher die Symphonien oder Konsonanzen für sich betrachtet und gezeigt hat, welche Stellung und Bedeutung die Töne in einem Tetrachorde einnehmen, wie ihre verschiedene Stellung verschiedene Tetrachorde, Pentachorde und Oktavreihen begründe und die verschiedenen modi erzeuge, wendet er sich zu den „eigentlichen Symphonien, welche Diaphonia oder noch gewöhnlicher Organum heißen". Das Organum besteht nach Hucbald darin, daß eine Stimme (vox principalis) die Melodie, den cantus firmus führt, und eine oder mehrere andere Stimmen sie in Quarten-, Quinten- und Oktavenparallelen begleiten. „Dies ist", sagt der Verfasser, „was wir einen diaphonischen Gesang (diaphoniam cantilenam) oder gewöhnlicher Organum nennen". Ein solches Organum konnte natürlich nicht bloß zweistimmig, sondern auch mehrstimmig ausgeführt werden, indem man die eine oder die andere Stimme oder auch beide zugleich durch die Oktave nach oben oder nach unten hin verdoppelte; dies geschah am natürlichsten durch gleichzeitige Verwendung von Knaben- und Männerstimmen[1]).

Bei einer solchen Organalbegleitung mußten sich nun, wenn man die bis dahin übliche (diatonische) Tonreihe zugrunde legte, sowohl beim Quinten- als auch beim Quartenorganum unzulässige Intervalle, nämlich verminderte Quinten (B [H] — F, ♮ — f) und eine übermäßige Quart (F — ♮) einstellen und störend auf den gleichmäßigen Fortschritt der Intervalle einwirken. Um dies zu verhindern, stellte der Autor der Musica enchiriadis eine neue Tonordnung auf, die aus 4½ gleichen, unverbundenen Tetrachorden bestand:

Γ A B♭ C | D E F G | a ♮ c d | e fis g a | ♮ c (cis)[2]).

In dieser Tonreihe erscheint jedes der vier Tetrachorde insofern gleichgestellt, als der Halbton sich immer zwischen dem zweiten und dritten Tone (von unten gezählt) befand; bei der Organalbegleitung durch Quinten war somit die Gleichmäßigkeit der Intervalle gewährleistet. Da diese Tonreihe aber von der natürlichen diatonischen Skala abwich und für den gewöhnlichen Gesang nur innerhalb der Töne C — a benützt werden konnte, erklärten sich Guido von Arezzo und Hermannus Contractus gegen dieselbe. Die angegebene Tonreihe schuf übrigens nur für das Quintenorganum Aushilfe, aber nicht für das Quartenorganum;

---

[1]) Vgl. Kornmüller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1891, S. 3.

[2]) Diese 5 Tongruppen (4 zu je 4, eine zu 2 Tönen) erhielten von Hucbald besondere Namen; das unterste Tetrachord nannte er tetrachordum gravium, das zweite tetrach. finalium, das dritte tetrach. superiorum, das vierte tetrach. excellentium; die letzten zwei Töne nannte er residui.

bei letzterem stellte sich statt der einen übermäßigen Quart (F — ♮) des natürlichen Systems deren vier ein (B♭ — E, F — ♮, c — fis, g — cis). Wie hier zur Herstellung reiner Quarten Abhilfe zu schaffen sei, gibt die Musica enchiriadis nicht an.

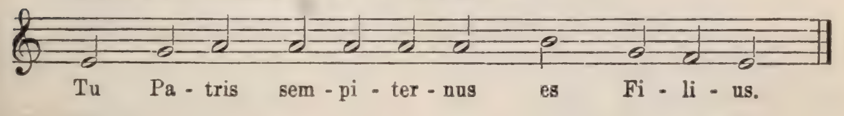
Für die in seinem Tonsystem (d. h. den 4½ Tetrachorden) vorkommenden Töne führte Hucbald eine eigentümliche Bezeichnung ein, die sogenannte Dasia-(Dasian-)Notierung[1]). Während Hucbald zur Bezeichnung der absoluten Höhe eines Tones sonst die griechischen bezw. die lateinischen Buchstaben wählte, erdachte er sich noch eine Schrift, in welcher auch die relative Stellung eines jeden Tones innerhalb eines Tetrachords eigens bezeichnet war. Das Grundelement dieser Zeichen war im allgemeinen die Figur ⊢, Dasian genannt; an diese setzte er oben oder unten ein nach links oder rechts gewendetes kleineres Zeichen, welches aus einem S oder C gebildet war. Die aus 4½ Tetrachorden bestehende Tonreihe erhielt auf diese Weise folgendes Aussehen[2]):

Graves	Finales	Superiores	Excellentes	Residui
Γ A ♭B C	D E F G	a ♮ c d	e fis g a	♮ cis

Hucbald gebührt ferner das Verdienst, zuerst zur genaueren Veranschaulichung des Steigens und Fallens der Melodie ein Liniensystem angewendet zu haben. Er schrieb die einzelnen Silben eines Textes, je nach der Tonhöhe, in verschiedene Linienstufen hinein, wobei er links durch die Zeichen S (semitonium) und T (tonus) die Intervalle der halben und ganzen Töne andeutete, z. B.

S							
T				es			
T			tris sempiternus ╱		╲		
T		Pa ╱				Fi	
S	╱					╲li	
T	Tu						╲us

Damit sollte folgende Melodie notiert werden:



[1]) Das Wesen derselben hat zuerst Spitta (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1889, S. 443—482 und 1890, S. 293—309) in befriedigender Weise erklärt; eine wertvolle Ergänzung dieser Studien brachte Gustav Jacobsthal in seiner Schrift: Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche, 1897.

[2]) Nach Kornmüller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1891, S. 3.

Zweifellos war diese, wegen ihrer Schwerfälligkeit allerdings nicht allgemein angenommene Notierung die Vorstufe zu dem später von Guido von Arezzo erfundenen Notierungssystem.

c) Das dritte, dem Mönch Hucbald zugeschriebene Werk ist die Scholia enchiriadis. In derselben wird der in den beiden erstgenannten Schriften enthaltene Stoff in der Form eines Katechismus vorgeführt; Lehrer und Schüler halten ein Zwiegespräch über die wichtigsten Kapitel der Musiktheorie. Eine besondere Beachtung widmet der Autor der Schönheit des Gesanges; er gibt Anweisungen darüber, wie der Gesang „numerisch“ (numerose) vorgetragen werden müsse, d. h. mit Unterscheidung längerer und kürzerer Silben; ferner wird dargelegt, wie durch Beschleunigung des Vortrags eine Abwechselung im Gesange herbeigeführt werde. Auch den Einschnitten, d. i. den durch den Sinn der Sätze veranlaßten Zwischenpausen innerhalb eines längeren Textes, wird Beachtung geschenkt. Das Buch handelt ferner auch von den Symphonien, vom Organum und von den Zahlenverhältnissen der Töne.

d) Die vierte Schrift mit dem Titel „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis“ enthält vortreffliche Vorschriften über die Ausführung des Antiphonen- und Psalmengesanges beim Gottesdienste[1]).

16. Odo (Oddo) von Clugny, aus einer adligen französischen Familie stammend, war ein Schüler des Remigius von Auxerre. Im Jahre 899 war er Kanonikus und erster Sänger an der St. Martinskirche in Tours; 909 trat er in das Kloster Baume (Franche-Comté) ein und war in der Folge Abt der Klöster Aurillac und Fleury; von 927 ab war er Abt von Clugny, wo er 942 starb. Er wurde später heilig gesprochen. Gerbert führt unter dem Namen Odo zunächst einen „Dialogus de musica“ (auch Enchiridion musices genannt) auf[2]). Dieses Werk ist, wenn nicht von Odo selbst, so doch gewiß unter seiner Autorität geschrieben. Ferner hat Gerbert in seine Sammlung noch ein dem Odo zugeschriebenes Prooemium[3]) eines bisher unveröffentlichten Tonarius und einen mit „Musicae artis disciplina“ beginnenden Traktat aufgenommen.[4]) Daß das Prooemium mit dem Tonarius dem heiligen Odo von Clugny zuzuschreiben ist, hält Riemann[5]) anderen Forschern gegenüber für sicher. Im folgenden soll der Inhalt der drei genannten Werke kurz angegeben werden.

---

[1]) Dieser Traktat ist nebst einer deutschen Übersetzung abgedruckt in der Choralvereinsbeilage zur „Cäcilia“, Trier bei M. Hermesdorff, 1875, No. 4ff.

[2]) Gerbert, Scriptores, I, 152ff.

[3]) Scriptores, I, 248ff.

[4]) Scriptores, I, 265ff.

[5]) Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert, Leipzig, 1898, S. 55ff. — Jacobsthal (Die chromatische Alteration 1897, S. 228), Hans Müller (Die echten und unechten Schriften Hucbalds, 1884) und Brambach (Die Musikliteratur des Mittelalters, 1883, S. 13) hatten es bezweifelt, ob überhaupt der heilige Odo mit den von Gerbert unter diesem Namen veröffentlichten Schriften etwas zu tun habe.

a) Der Dialogus ist eine einfache und leicht faßliche Gesanglehre, welche von den Tönen, den Tonreihen, den Intervallen und den acht modi handelt. Der Autor erklärt, beim Unterricht der Sänger sich einer neuen Methode bedient zu haben, bei welcher die Schüler in 3—7 Tagen sehr viele Antiphonen nach der regelrechten Aufzeichnung richtig singen konnten. Er sei nun gedrängt worden, die musikalischen Regeln für seine Mitbrüder so zusammenzustellen, daß auch sie den Gesang ebenso schnell erlernen könnten wie die Knaben und Sänger. So sei der Dialogus entstanden. Der Fortschritt in der Methode Odos bestand darin, daß er das Antiphonarium statt mit Neumen mit zweckdienlichen Tonzeichen versah, und zwar verwendete er die Buchstaben, welche auf dem Monochord zur Bezeichnung der einzelnen Töne angebracht waren, als Tonzeichen in der Gesangsvorlage[1]).

b) Im Prooemium zum Tonarius weist der Autor[2]) darauf hin, wie richtig die Kenntnis aller Formeln und Differenzen sowohl für die Psalmensänger als auch die Vorsänger sei, und daß für das Anstimmen der Psalmen nicht der Anfang der Antiphonen, sondern ihr Schluß maßgebend sei.

c) Der dritte Traktat (mit den Anfangsworten Musicae artis disciplina) handelt vom Monochord[3]), vom Gebrauch der Buchstaben zur Bezeichnung der Töne, von der Bildung der Intervalle und Konsonanzen und von der mannigfaltigen Art, die Töne zu verbinden. Odo lehrt, wie man die Saiten des Monochords teilen müsse, um die verschiedenen Töne zu erhalten[4]). Die Teilungspunkte bezeichnet er durch Buchstaben; dieselben Buchstaben wählt Odo dann als Tonzeichen, wenn er die Melodien des liturgischen Textes bezeichnen will.

Über das Tonsystem Odos ist folgendes zu bemerken. Im Dialogus enthält dasselbe folgende Töne:

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g $\overset{a}{a}$.

Das von Gerbert mit abgedruckte monochordum Guidonis, dessen Umfang

---

[1]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 58.

[2]) Vgl. Kornmüller, Kirchenmusikal. Jahrbuch, 1886, S. 16.

[3]) Das Monochord war ein Kasten, über welchen eine Saite gespannt war; unter der Saite befand sich ein verschiebbarer Sattel (modus); durch das Schieben des Sattels konnte die gespannte Saite in längere oder kürzere Teile geschieden werden, so zwar, daß die Töne um so höher wurden, je weiter der Sattel von einem bestimmten Ausgangspunkte entfernt war.

[4]) Odo sagt: Um die Einteilung für die Doppelskala zu finden, teile man die ganze Saite in neun Teile, und wo das erste Neuntel aufhört, setze man den zweiten Buchstaben B, an den Anfang der Saite den ersten Buchstaben A, und so hat man den ganzen Ton A—B (B=H) im Verhältnis von 8—9 erhalten. Dann teile man die ganze Saite in vier Teile, beim Abschluß des ersten Vierteils setze man D als Quart von A (3 : 4), teile wieder die Saite von D bis zum Ende in acht Teile, füge einen solchen achten Teil von D gegen A hinzu und bezeichne die neue Stelle mit C, so ist auch das Maß des Halbtons zwischen B und C gewonnen. In ähnlicher Weise ergeben sich auch die übrigen Töne. (Vgl. Kornmüller, Kirchenmusikal. Jahrb. 1886, S. 19.)

nach oben hin erweitert ist, indem auf $\frac{a}{a}$ noch $\frac{b\ \natural\ c\ d}{b\ \natural\ c\ d}$ folgen, stammt aus späterer, nachodonischer Zeit[1]). Odo war der erste Musiktheoretiker, welcher kleine und große Buchstaben zur Unterscheidung der gleichbenannten Oktaven anwendete, der ferner mit Γ das tiefste G (unter A) und mit dem doppelten a $\binom{a}{a}$ den höchsten Ton (über g) bezeichnete. Der neunte Ton (von A ab gerechnet) hat im Dialogus eine Doppelgestalt: als ♭ (nona prima) und ♮ (nona secunda); diese beiden Töne sollten den Abstand zwischen dem achten und zehnten Tone verschieden teilen, nämlich:

a b c und a ♮ c[2]).
$\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$

In dem mit Musicae artis disciplina beginnenden Traktate ist die Tonreihe dem Dialogus gegenüber noch um drei Stufen nach oben hin erhöht; die letzten vier Töne sind mit griechischen Buchstaben bezeichnet; die Reihe lautet also:

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g α β ϰ Δ.

17. Adelboldus und Bernelinus (Bernelius). Am Ende des 10. Jahrhunderts war das aus der griechischen Musik hervorgegangene mittelalterliche Tonsystem vollständig ausgebaut. Doch waren alle in den bisher genannten Schriften enthaltenen Regeln noch im elften Jahrhundert nicht überall bekannt, wie einige von Gerbert in seinen Scriptores aufgenommene Traktate beweisen, als deren Autoren die schon der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts angehörenden Musikschriftsteller Adelboldus und Bernelinus bezeichnet werden. Adelboldus, ein Friese, gestorben 1027 als Bischof von Utrecht, behandelt noch neben der diatonischen auch die chromatischen und enharmonischen Stufen der Doppelskala, obschon die Musiktheoretiker des 10. Jahrhunderts sich nur der diatonischen Skala bedienten[3]). Bernelinus zählt nach alter Methode bei Bildung des Diatessaron die Stufen nach abwärts und kennt folgende Reihen: a) 1. $\frac{1}{2}$. 1 Ton (D C B A oder G F E D)[4]); b) 1. 1. $\frac{1}{2}$ Ton (E D C B); c) $\frac{1}{2}$. 1. 1 Ton (F E D C oder c ♮ a g). Statt der von Hucbald bezw. von Odo eingeführten Tonbezeichnung wird in den Traktaten der hier genannten Autoren noch die griechische Benennung bei Ausmessung des Tetrachords und der Orgelpfeifen verwendet; man gebraucht auch die Buchstaben A—P, statt in den einzelnen Oktaven für die gleichen Töne gleiche Buchstaben zu wählen.

18. Engelbert. Es gibt zwei mittelalterliche Musiktheoretiker dieses Namens; der hier zu nennende Autor war um 985 Mönch zu St. Matthias in Trier und schrieb zwei Bücher: De musica et proportionibus und De compositione monochordi liber I. Der zweite Autor

---

[1]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 58.
[2]) Riemann, a. a. O. S. 59.
[3]) Kornmüller im Kirchenmusik. Jahrbuch, 1886, S. 21.
[4]) B ist hier = H.

dieses Namens, Abt der Benediktinerabtei Admont in Steiermark, gehört dem 14. Jahrhundert an.

19. Flobertus, ein gelehrter Mönch und Scholastiker im Kloster zu St. Matthias in Trier († 985), verfaßte ebenfalls ein Buch über das Monochord.

28. Guido von Arezzo.

1. Der Lebensgang Guidos. Zu den einflußreichsten Musiktheoretikern des Mittelalters gehört der Benediktinermönch Guido von Arezzo. Derselbe war um 995 zu Arezzo (Aretum) in Toscana geboren, nach neueren Untersuchungen (Morin) aus der Gegend von Paris gebürtig, erzogen im Kloster St. Maur des Fossés bei Paris, trat in das Benediktinerkloster Pomposa bei Ravenna ein und widmete sich hier in besonderem Maße dem Studium der kirchlichen Tonkunst. Obschon er für Musik außerordentlich begabt war, bereiteten ihm doch, wie er selbst gesteht, das Studium der Musiktheorie und die Erlernung der Gesänge viele Schwierigkeiten. Er überwand dieselben und wurde ein vollendeter Sänger. Es gewährte ihm besonders Freude, Knaben, welche sich im Kloster zur Erziehung befanden und die auch bei den gottesdienstlichen Gesängen mitzuwirken hatten, in der Kunst des Gesanges zu unterrichten. Da er die Unvollkommenheit der damaligen Lehrmittel und der auf diesen beruhenden Methode erkannte, sann er auf eine Verbesserung der letzteren. Durch eine entsprechende Anwendung des Monochords und mit Hilfe einer besseren schriftlichen Tonbezeichnung gelang ihm dies in einem solchen Maße, daß er in kurzer Zeit bei einem Teile seiner Schüler Resultate erzielte, welche nach der früheren Methode erst in viel längerer Zeit erreicht wurden. Guido sagt darüber in seinem Micrologus[1]) folgendes: „Mit Gottes Hilfe konnten einige meiner Knaben mit Anwendung des Monochords und bei tüchtiger Übung im Gebrauche meiner Noten noch vor Ablauf eines Monats nie gesehene und nie gehörte Gesänge auf den ersten Blick mit einer solchen Sicherheit absingen, daß sie den meisten ein Gegenstand höchster Bewunderung wurden.“ Diese Leistungen trugen zwar Guido die Anerkennung mancher seiner Amtsbrüder ein, bei vielen andern aber erregten sie Neid und Mißgunst. Guidos lebhaftes Temperament mag dazu beigetragen haben, daß unter diesen Umständen Mißhelligkeiten im Kloster entstanden. Schließlich fand sich der Abt veranlaßt, Guido, dem er sonst stets wohlgesinnt gewesen war, aus dem Kloster zu verweisen. Möglicherweise waren es nicht bloß Neid und Mißgunst, welche diese Ausweisung veranlaßten; Guido mag, wie Kornmüller bemerkt[2]), durch seine Kenntnisse und sein besseres Verständnis der alten Notation befähigt gewesen sein, in der bis dahin üblichen Sangweise seiner Mitbrüder Fehler zu entdecken, und da er wohl auf Abstellung derselben drang, so mögen ältere Brüder

---

[1]) Gerbert, Scriptores, II, 3.
[2]) Kirchenmusikal. Jahrbuch, 1887, S. 51.

den viel jüngeren Guido als Störenfried und Neuerer hingestellt haben. Auch Guido mag, nicht etwa aus dünkelhaftem Ehrgeiz, sondern aus lebhaftem Interesse für den korrekten liturgischen Gesang, sich öfters zu bitterem Tadel haben hinreißen lassen. Der Ausgewiesene begab sich nach seiner Heimatstadt Arezzo; hier wurde er von dem Bischof Theobald (1023—1036) freundlich aufgenommen. Die Benediktiner seiner Vaterstadt gewährten ihm Gastfreundschaft. Guido blieb hier nicht müßig, sondern vervollkommnete seine Methode, verbreitete dieselbe in Italien und fertigte auch ein revidiertes Antiphonar an, in welchem er die von ihm erfundene Notenbezeichnung durchführte. Die Kunde von Guidos Neuerungen drang schließlich auch bis Rom. Papst Johannes XX. (1024—1033) lud ihn zu einem Besuche ein. Guido folgte der Einladung und belehrte den Papst über seine neue Unterrichtsmethode sowie über seine Notation. Der Papst begriff alsbald die Wichtigkeit des von Guido angebahnten Fortschritts und suchte Guido in Rom zu behalten. Dieser lehnte es aber aus Gesundheitsrücksichten ab, in Rom zu bleiben. Er reiste zunächst nach Arezzo zurück, besuchte bald darauf den Abt von Pomposa, wurde von demselben freundlich aufgenommen und ließ sich von ihm bestimmen, in die Stätte seiner früheren Wirksamkeit, die er unfreiwillig verlassen hatte, zurückzukehren. In Pomposa verlebte Guido, wie es scheint, den Rest seines Lebens oder wenigstens den größten Teil desselben in ungestörter Hingabe an seine Studien. Wann und wo er gestorben ist, läßt sich nicht ganz sicher feststellen. Die Chronisten des Kamaldulenserordens behaupten, Guido sei am 17. Mai 1050 als Prior des Kamaldulenserklosters Avellano gestorben; sie widersprechen sich aber in den näheren Angaben, wodurch diese an Wert verlieren[1]).

2. Guidos musiktheoretische Werke. Von Guidos Schriften sind folgende erhalten:

a) Micrologus de disciplina artis musicae[2]) (Kurze Anweisung in der Musikwissenschaft). Der Verfasser will in diesem Traktate nicht eine vollständige Musiktheorie bieten, sondern nur einiges, was für die Sänger zu wissen nützlich ist, darlegen. In der Einleitung gibt er an, was ihn zur Abfassung des Buches bewogen habe; er habe wahrgenommen, daß die bisherigen Sänger nie dazu kämen, auch nur eine einzige Antiphone richtig zu singen, ohne daß man sie ihnen vorsinge; er wolle nun eine Methode lehren, mittels welcher der Sänger befähigt werden solle, auch ohne Vorsänger Melodien zu erlernen.

Das Buch, welches 20 Kapitel umfaßt, enthält zunächst eine Anweisung darüber, wie mit Hilfe der von Guido erfundenen Tonschrift Gesänge erlernt werden könnten und wie die Hand im Gebrauche des Monochords zu üben sei. Es folgen nun Unterweisungen über die

---

[1]) Vgl. Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl. 5. Band, S. 1356.

[2]) Gerbert, Scriptores, II, 2—61. In deutscher Sprache wurde das Werk herausgegeben von Raimund Schlecht in den Monatsheften für Musikgeschichte V, 135, und von Mich. Hermesdorff in der Zeitschrift „Cäcilia" 1875 und 1876.

verschiedenen Töne des Monochords, über die Konsonanzen, insbesondere die sogen. Symphonien, über die acht Tonfolgen (modi), ihren Ambitus und ihre Unterschiede, über gewisse Formeln und Tonfiguren, über die Bildung von Melodien, über die Diaphonie[1]), endlich über die schon von den Griechen entdeckten Zahlenverhältnisse der Töne.

b) Die zweite Schrift Guidos „Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa“ ist ein Brief, in welchem der Verfasser einen Mönch Namens Michael über seine neue Lehrmethode im Gesangunterrichte belehrt.

c) Die dritte Schrift „Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu identidem in antiphonarii sui prologum prolatae“ bildet eine Einleitung zu dem von Guido verfaßten, bezw. in seine neue Notationsweise übertragenen Antiphonar. Guido erklärt in diesem Traktate seine neuerfundene Notenschrift. Er knüpft daran noch weitere Belehrungen; so verlangt er z. B., daß der Sänger einige Gesänge auswendig lerne, um „die Töne nach ihrer Qualität und Stellung zu begreifen“. Ein kurzer Epilog enthält eine gedrängte Belehrung über die Töne, die Konsonanzen, die Intervalle und die Tonarten mit ihren Schlußformeln und Differenzen[2]).

Unter dem Namen Guidos sind ferner noch folgende Schriften in die Sammelwerke von Gerbert und Coussemaker[3]) aufgenommen:

d) Musicae Guidonis regulae rhythmicae[4]);

e) Tractatus correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano in multis locis[4]);

f) Quomodo de arithmetica procedit musica[4]);

g) De modorum formulis et cantuum qualitatibus;

h) Epilogus rhythmicus in modorum formulis;

i) De sex motibus ad se invicem et dimensione eorum.

3. Guidos Musiktheorie. In musiktheoretischer Hinsicht hat Guido nichts Neues und Bahnbrechendes geschaffen; er hat nur das, was er vorfand, genauer formuliert und besser motiviert. Was zunächst

a) das Tonsystem anlangt, so ging Guido über Hucbald nur insofern hinaus, als er die auf g folgenden 5 (bezw. 4) Töne nicht mehr als überflüssig bezeichnete, sondern als feste Töne in sein Tonsystem aufnahm. Er kannte wie Hucbald 21 Töne und bezeichnete dieselben folgendermaßen:

$$\Gamma\ A\ B\ C\ D\ E\ F\ G\ a\ b\ \natural\ c\ d\ e\ f\ g\ \substack{a\ b\ \natural\ c\ d \\ a\ b\ \natural\ c\ d}$$

Bei melodischem Gebrauche sollte nach Guido auf zwei ganze Töne stets

---

[1]) Hierüber hatte schon Hucbald bahnbrechende Theorien aufgestellt.

[2]) Differenz ist im eigentlichen Sinne der Abstand des Anfangstones einer Antiphone von dem letzten Tone der Finalklausel des dazu gehörigen Psalmentones.

[3]) Die unter a—f aufgeführten Schriften sind von Gerbert, die übrigen von Coussemaker veröffentlicht.

[4]) Wahrscheinlich nicht echt, aber nur wenig jünger als Guido. Vgl. Riemann, Musik-Lexikon, 1905.

ein Halbton, niemals ein neuer Ganzton folgen, weil nur so das Verhältnis der reinen Quart gewahrt blieb; niemals durften ferner zwei Halbtöne aufeinander folgen. Als reine und wirkliche Konsonanzen (Symphonien) galten bei Guido, wie bei den Früheren, nur die Quart, die Quint und die Oktave; der Halbton, Ganzton, die große und die kleine Terz galten als konsonierende Intervalle und wurden als Teile von Symphonien angesehen. Guido nahm ferner ebenfalls 8 Tonarten, nämlich vier authentische und vier plagale an; das Wesen der Tonarten beruhte nach ihm auf der Art des Fortschreitens der Töne nach oben und unten.

b) Eingehend beschäftigt sich Guido im 18. und 19. Kapitel des Micrologus mit der Diaphonie oder dem Organum. Er stellt zunächst den Begriff der Diaphonie fest. Diese entsteht nach unserem Autor zunächst dadurch, daß die Begleitstimme (Organalstimme) der die Melodie führenden immer im Quartenabstand folgt, z. B., wenn mit dem D der Melodie das darüber liegende A zusammen gesungen wird. Man kann aber, wie Guido sagt, die unter der Melodie liegende Quart durch die Hinzunahme der oberen Quinten verdoppeln, so daß also z. B. der Zusammenklang A D a entsteht. Es sind dann drei Intervalle vorhanden, eine Quart (A—D), eine Quint (D—a) und eine Oktave (A—a). Eine solche Verbindung nennt Guido mit anderen Musiktheoretikern seiner Zeit eine copulatio. Als Beispiel derselben führt er folgende Melodie der Antiphon „Miserere mei Deus“ an:

Quint
Quart
Oktave

In der hier gegebenen Definition und der Unterscheidung zwischen dem Organum supra vocem (D—a) und Org. sub voce (A—D) stimmt Guido durchaus mit Hucbald überein. Er bezeichnet aber die regelmäßige Parallelführung der Stimmen in der oben bezeichneten Weise als hart und zieht eine andere vor, die er als „weicher“ bezeichnet. „Wir schließen“, sagt er, „die Quint und den Halbton aus der Reihe der zu verwendenden Intervalle des Zusammenklanges aus und lassen nur den Ganzton sowie die große und kleine Terz außer der Quart zu; von diesen nimmt die kleine Terz den niedrigsten, die Quart den höchsten Rang ein. Mit Benützung dieser vier Intervalle also folgt die Diaphonie dem Cantus.“ Guido bemerkt nur noch, daß nicht alle Kirchentöne in gleichem Maße für die von ihm vorgeschlagene Organalbegleitung sich eignen; er unterscheidet Tonarten, welche „eben nur brauchbar“, andere, welche „besser geeignet“, endlich solche, die „ganz speziell geeignet“ seien[1]). Guido führt zur Erläuterung seines Diaphoniesystems einige Beispiele an, von denen folgendes hier erwähnt sei:

---

[1]) Näheres hierüber bei Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert, Leipzig, 1898, S. 77 ff.

Vic - tor as - cen - dit coe - los, un - de des - cen - dct.

Guido bekämpft also das starre Parallelorganum, das insbesondere durch die Hucbaldschen Schriften zum Ausdruck gelangt war. Ob die von Guido vorgeschlagene Theorie (modus noster) von ihm selbst erdacht oder ob sie aus ästhetischen Gründen schon von anderen eingeführt war, läßt sich nicht entscheiden[1]). Eine Neuerung war es aber jedenfalls, wenn die die Melodie führende Stimme in gewissen Fällen unter die Organalstimmen hinabsteigen durfte, so daß also die Stimmen sich kreuzten, wie aus folgendem von Guido angeführten Beispiele ersichtlich st, in welchem die Organalstimme dauernd auf f steht:

Sex - ta ho - ra se-det su - per pu - te - um.

c) Mehr eine zu pädagogischen Zwecken erfundene Spielerei als eine ernst gemeinte Theorie ist eine von Guido zur Melodienbildung erfundene Methode, die er als bisher ganz unbekannt, aber doch sehr nützlich bezeichnet[2]). Er verteilt nämlich die 5 Vokale a, e, i, o, u auf die einzelnen Stufen einer Oktavreihe und weist dann den einzelnen Vokalen des Textes denjenigen Ton zu, welcher in dem bezeichneten Schema für die betreffenden Vokale bestimmt ist. Diese geistlose Methode, Melodien zu erfinden, verschwand bald aus der Musiklehre.

4. Guidos neue Notationsweise. Die Hauptschwierigkeit bei der Erlernung und getreuen Überlieferung der liturgischen Gesänge bestand in der Unvollkommenheit der Notenbezeichnung in den Manuskripten. Die aus Punkten, schwachen Strichen und Häkchen bestehenden Neumen, welche über den Text fortlaufend gesetzt wurden und die Melodieführung bezeichnen sollten, waren zu unbestimmt, da es fast unmöglich war, durch genaue Zeichnung die betreffenden Intervalle mit einer jeden Zweifel ausschließenden Deutlichkeit anzugeben. Die Differenzen in der Singweise der liturgischen Texte wurden so von einer Generation zur andern immer mannigfaltiger und willkürlicher. Mit der von Hucbald eingeführten Methode, die Töne durch Buchstaben zu bezeichnen, wurde allerdings die Richtigkeit und Konstanz in der schriftlichen Tradition der Melodien gewährleistet; aber es war schwer, so notierte Melodien vom Blatte zu singen. Guido erfand nun eine neue Notationsweise, indem er das vorhandene Liniensystem verbesserte. Während nämlich bis dahin nur eine oder zwei Linien bei der Notierung gebraucht worden waren, wobei letztere natürlich unklar geblieben war, wies Guido, indem er die Linien vermehrte[3]), jedem innerhalb eines Gesanges vorkommenden

---

[1]) Vgl. Riemann, a. a. O. S. 82.

[2]) Gerbert, Scriptores, II, 19.

[3]) Seit dem Ende des 10. Jahrhunderts waren vor Guido zwei Linien verwendet worden, die f-Linie und die c-Linie; die Zeichen für alle anderen

Tone eine jeden Zweifel ausschließende Bezeichnung zu; zwischen zwei Linien konnte nämlich von jetzt an nur noch ein Ton durch ein entsprechendes Zeichen notiert werden. Durch Schlüsselbuchstaben wurde die absolute Höhe der Töne für jeden Gesang deutlich angegeben; durch farbige Ausführung gewisser Linien und Tonzeichen wurde die Übersichtlichkeit erhöht. Als Zeichen für die Töne wählte Guido die alten Neumen oder Buchstaben. Die Mensuralnotation hat Guido nicht erfunden, wie er überhaupt bezüglich des Notierungssystems den späteren Generationen noch genug zu tun übrig ließ.

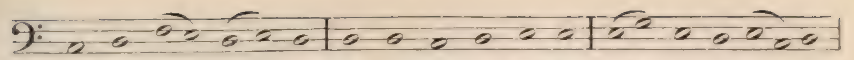
Guido verfertigte ein Antiphonar, in welchem sein Notationssystem durchgeführt war. Seine Erfindung wurde zuerst in Frankreich und Italien, dann auch in Deutschland[1]) eingeführt. In Reichenau schrieb man schon im 12. Jahrhundert die liturgischen Gesangbücher nach dem Guidonischen System.

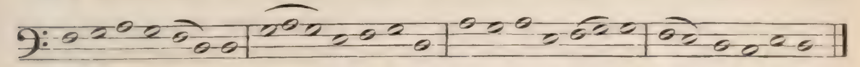
5. Die Lehrmethode. Guido strebte danach, die Sänger vom Lehrer möglichst bald unabhängig zu machen. Während bisher nur die Lehrer selbst Texte mit Notenbezeichnung benützt hatten und die Melodien lediglich durch Vorsingen eingeübt worden waren, sollte von nun an jeder Sänger mit Hilfe seines Gesangbuches die Melodie selbst erlernen können. Guido verfolgte hierbei folgende Methode. Zunächst mußten die Schüler die einzelnen Töne, ihre Aufeinanderfolge innerhalb des Tonsystems bezw. der Tonart genau kennen lernen. Aus diesem Grunde begann Guido seinen Unterricht damit, daß er mit Hilfe eines Monochords die 21 Töne der damals üblichen diatonischen Skala und die verschiedenen Intervalle (Halbton, Ganzton, kleine Terz, große Terz, Quart und Quint) einübte. Hierauf folgte die Belehrung über die acht Tonarten und die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne nach oben und unten, wobei mannigfache praktische Übungen behufs schnellerer Einprägung vorgenommen wurden. Um nicht immer vom Monochord abhängig zu sein, ließ Guido bekanntere Gesangstücke auswendig lernen, in welchen die verschiedenen Töne mit ihren charakteristischen Umgebungen vorkamen, insbesondere den Hymnus vom Feste des heiligen Johannes des Täufers[2]). Die populäre Melodie dieses Liedes richtete Guido so ein, daß jede Phrase einen Ton höher einsetzte, so daß die Anfangstöne das Hexachord C—a ergaben. Die Melodie dieses dem Paulus Diaconus (aus dem 8. Jahrh.) zugeschriebenen Hymnus lautete:

Töne (außer f und c) waren zwischen bezw. außerhalb dieser Linien eingetragen worden. Guido schob nun zwischen die (rote) f-Linie und die (gelbe) c-Linie noch eine (schwarze) a-Linie ein und wies dem Zeichen für g und b (♮) den Platz zwischen den betreffenden Linien an; so waren die Töne von f bis c genau bezeichnet. Wenn der Umfang des zu notierenden Gesanges es erforderte, wurde oben oder unten eine weitere Linie hinzugefügt, so daß vier Linien vorhanden waren. Damit war die Grundlage unseres modernen Liniensystems geschaffen.

[1]) Das erste Mal in Deutschland wurde nach Guidos Noten bei einem Gottesdienste gesungen, welcher 1020 zu Bamberg von Papst Benedikt VIII. abgehalten wurde.

[2]) Johannes der Täufer galt als der Patron der Sänger.





In nachguidonischer Zeit wurden die Anfangsbuchstaben der einzelnen Phrasen (ut, re, mi, fa, sol, la) als Bezeichnung für die betreffenden Töne verwendet. Das si für die 7. Stufe wurde später in Frankreich hinzugefügt. Die sog. Solmisation mit den Mutationen[1]) wird fälschlich Guido zugeschrieben; sie ist eine Erfindung späterer Zeit.

Nachdem das diatonische Tonsystem und die Tonarten eingeübt waren, führte Guido seine Schüler in sein Notationssystem ein und übte dieselben dann im Ablesen und Vortragen bisher noch nicht gehörter Melodien.

Indem Guido mittels seiner Erfindungen und seiner Lehrmethode das Gedächtnis der Sänger wesentlich entlastete, indem er ferner mit seinem Notationssystem eine korrekte Tradition der liturgischen Melodien ermöglichte, gab er den Anstoß zu einer rascheren und höheren Entwicklung der Tonkunst. Die Mit- und Nachwelt war so von Bewunderung für Guidos Leistungen erfüllt, daß sie schließlich eine ganze Reihe wesentlicher Fortschritte in der Musik und Musiktheorie auf Guido zurückführte, obschon dieselben aus nachguidonischer Zeit stammten[2]).

29. Die nachguidonischen Musiktheoretiker des 11. und 12. Jahrhunderts.

1. Berno von Reichenau. Dieser durch seine wissenschaftliche und musikalische Bildung angesehene Schriftsteller war zunächst Benediktinermönch im Kloster zu Prüm bei Trier. Im Jahre 1008 wurde er von Kaiser Heinrich II. als Abt nach der Insel Reichenau im Bodensee berufen, woselbst er 40 Jahre lang segensreich wirkte und die in Verfall

---

[1]) Man verschob die 6 Stufennamen derart, daß mi—fa nicht nur e—f (wie im Hymnus Ut queant laxis), sondern auch h—c und a—b bedeuten konnten. Das waren nämlich die einzigen Halbtöne im Tonsystem jener Zeit. Diese Verstellung nannte man Mutation. Es entstanden auf diese Weise folgende drei sechsstufigen Solmisations-Hexachorde gleicher Konstruktion:

c	d	e⁀f		g	a
ut	re	mi	fa	sol	la
f	g	a⁀b		c	d
ut	re	mi	fa	sol	la
g	a	h⁀c		d	e
ut	re	mi	fa	sol	la.

[2]) So nannte man z. B. eine in nachguidonischer Zeit eingeführte Methode, die Fingerglieder zum Tonmerken und zur Bezeichnung der Intervalle zu verwenden, die „guidonische Hand". Der nicht viel über ein halbes Jahrhundert nach Guido blühende Johannes Cotton schreibt G. sowohl die Mutation als die „harmonische Hand" zu. Vgl. Riemann, Musik-Lexikon, 1905.

geratene Klosterzucht in kurzer Zeit wiederherstellte. Im Jahre 1014 begleitete Berno den Kaiser Heinrich II. auf einer Romfahrt; er starb im Jahre 1048. Bei seiner italienischen Reise hatte Berno sein Augenmerk auf die Kirchenmusik gerichtet, und was er hierbei gelernt hatte, suchte er in seiner Stellung als Abt zum Besten der deutschen Kirche zu verwenden. Er schrieb eine Reihe musikalischer Werke, von denen Gerbert folgende in seine Sammlung[1]) aufgenommen hat: a) Musica Bernonis seu prologus in tonarium; b) Tonarius Bernonis; c) De varia psalmorum atque cantuum modulatione; d) De consona tonorum diversitate[2]). Die erstgenannte Schrift, im Jahre 1008, also noch vor der Romreise, geschrieben, ist dem Erzbischof Piligrin von Köln gewidmet, welcher Berno ersucht hatte, einen Tonarius für die Kölner Kathedrale zu schreiben. Berno verfaßte einen solchen und schickte demselben einen Prologus, eine musiktheoretische Einleitung, voraus. Der Prologus kennt noch nicht die Theorien Odos von Clugny und Guidos von Arezzo; er steht vielmehr noch auf dem Standpunkt der älteren Theoretiker, z. B. des Regino von Prüm, des Bernelinus (Bernelius) und anderer[3]). Doch scheinen schon zu Lebzeiten Bernos oder bald nach seinem Tode die guidonischen Gedanken im nördlichen Deutschland Eingang gefunden zu haben. So erklärt es sich, daß in zwei erhaltenen Manuskripten[4]) des Prologus sich Zusätze befinden, die von späterer Hand herrühren und die den Zweck hatten, das Werk Bernos den Lehren der „moderni", also den Fortschritten der Musikwissenschaft anzupassen. — Der Tonarius selbst entbehrt der Tonzeichen und besitzt daher für uns nur geringen Wert[5]).

2. Aaron, von 1042—1052 Abt des Klosters Groß-St. Martin zu Köln, ein hervorragender Musiker, schrieb ein verlorengegangenes Werk, das den Titel führte: VI Tractatus de utilitate cantus vocalis, de modo psallendi etc.

3. Eberhard von Freisingen, Benediktinermönch des 11. Jahrhunderts, ist Verfasser zweier von Gerbert im 2. Bande der Scriptores

---

[1]) Scriptores II, 61—124.

[2]) Tritenheim erwähnt noch einen Liber de instrumentis musicis et de mensura monochordi.

[3]) Berno lehrt, indem er sich auf Boëthius beruft, 15 Töne, die er in 4 Tetrachorde teilt; er kennt neun Tonverbindungen: Halbton, Ganzton, kleine und große Terz, Tritonus, reine Quart und Quint, kleine und große Sext. Von diesen Tonverbindungen sind nach Berno nur die reine Quart und Quint eigentliche Konsonanzen. Der Verfasser handelt dann noch von den acht Tonarten und von den Differenzen. Er gibt auch einige praktische Regeln für die Sänger betreffend die Beobachtung der Finaltöne und die richtige Deklamation, bei welcher letzteren lange und kurze Töne zu unterscheiden seien. Vgl. Kornmüller im Kirchenmusik. Jahrbuch, 1887, S. 10.

[4]) Das eine ist der dem 12. Jahrhundert angehörende sogenannte Codex Durlacensis zu Karlsruhe, das zweite, ein Bruchstück, befindet sich in der Trierer Stadtbibliothek.

[5]) Zur Literatur über Berno von Reichenau: W. Brambach, Die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter, mit einer Wiederherstellung der Musiktheorie Bernos von Reichenau, Leipzig, Teubner, 1881.

abgedruckten Traktate über die Mensur der Orgelpfeifen und die Anfertigung von Glockenspielen.

4. Hermann der Lahme (Hermannus Contractus)[1]) wurde im Jahre 1013 zu Saulgau in Schwaben geboren und gehörte dem Geschlechte der Grafen von Vehringen an. Im 7. Jahre wurde er in die Klosterschule von Reichenau aufgenommen, wo er sich besonders in den mathematischen Wissenschaften auszeichnete, aber auch frühzeitig Begabung für die Musik und Hinneigung zu derselben zeigte. Hier erhielt er eine treffliche musikalische Ausbildung durch Berno. Er starb im 41. Lebensjahre (1054) auf seinem väterlichen Gute Alleshausen (Altshausen) bei Biberach[2]). Hermann dichtete und komponierte eine Reihe von Sequenzen und Prosen, welche von seiner reichen musikalischen Begabung zeugen[3]). Einige halten ihn für den Verfasser der Antiphonen Alma Redemptoris und Salve regina; Buchberger gibt dagegen (im Kirchl. Handlexikon) an, daß nach Neueren Hermannus das Salve regina, vielleicht auch das Alma Redemptoris abgesprochen werden. Von wissenschaftlichen Werken hinterließ Hermann eine sehr geschätzte Weltchronik, mehrere astronomische Schriften, sowie ein musiktheoretisches Werk „De monochordo"[4]). In dem letzteren beschäftigt sich der Verfasser im wesentlichen mit den Verhältnissen der Töne zueinander. Er nimmt 15 Töne (zwei Oktaven von A — $\overset{a}{a}$) an, die er in 4 Tetrachorde teilt: das tetrachordum grave (A B C D), das tetr. finale (D E F G), das tetr. superius (a ♮ c d), das tetr. excellens (d e f g). Den Ton $\overset{a}{a}$ fügte Hermann hinzu, um der Tonreihe durch die Oktaven von a (Doppeloktave von A) den oberen Abschluß zu geben. Der Verfasser behandelt besonders eingehend den Aufbau der Hauptkonsonanzen (Quart, Quint, Oktave) und der Tonarten. Kornmüller bemerkt, man könne es nicht hoch genug schätzen, daß Hermann „die Konstruktion des Diatessaron, Diapente, Diapason und der Tropen (Tonarten) auf ein einheitliches und klares Prinzip gegründet und der mittelalterlichen Tonlehre die Vollendung gegeben habe"[5]). Die Zeichenschrift Hucbalds scheint Hermann nicht verstanden zu haben, wie sich aus der Art der Polemik gegen dieselbe ergibt. Die guidonische Notenschrift wird von Hermann nirgends erwähnt; sie dürfte ihm noch unbekannt gewesen sein[6]).

---

[1]) So genannt, weil er von Jugend auf gelähmt war.

[2]) Eine Biographie Hermanns schrieb Heinrich Hansjakob (Hermann der Lahme von der Reichenau, 1875).

[3]) Dieselben sind in Anselm Schubigers Werke „Die Sängerschule von St. Gallen" veröffentlicht.

[4]) Gerbert, Scriptores, II, 125—153. Eine bessere Ausgabe dieses Traktats lieferte Wilh. Brambach (Leipzig, Teubner, 1884).

[5]) Kirchenmusikal. Jahrbuch, 1887, S. 15.

[6]) Hermann bildete sich eine eigene Tonzeichenschrift, mittels deren er sowohl das Steigen und Fallen der Stimmen als auch die Intervalle andeutete; e (= equaliter) bedeutete den Einklang, s den Halbton, t den Ganzton, ts die kleine Terz, tt die große Terz, d die Quart, δ die Quint usw.; ein Punkt über dem Zeichen wies auf das Fallen, das Fehlen desselben auf das Steigen der Stimmen hin. Vgl. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, 2. Aufl. II, 134.

5. Wilhelm von Hirschau (Hirsau). Derselbe war zuerst Mönch im Kloster St. Emmeran zu Regensburg und wurde im Jahre 1068 Abt des im badischen Schwarzwald gelegenen Klosters Hirschau, woselbst er am 4. Juni 1091 starb. Durch seine Klugheit, durch die strenge Aufrechterhaltung der klösterlichen Zucht und durch sein lebhaftes Interesse für Kunst und Wissenschaft brachte Wilhelm sein Kloster zu hoher Blüte. Er wurde später heilig gesprochen[1]). Für die Musikgeschichte hat der heilige Wilhelm dadurch eine Bedeutung erlangt, daß er ein Werk verfaßte, in welchem er alle Hauptgegenstände der damaligen Musiktheorie behandelte. Gerbert hat dieses Werk unter dem Titel „Musica G. Wilhelmi, Hirsaugensis abbatis“ in seine Sammlung aufgenommen[2]). Die Tonlehre Wilhelms ist dieselbe wie diejenige Hermanns des Lahmen. Er nimmt 15 Töne an (von A bis $^{a}_{a}$), welche in vier Tetrachorde verteilt werden. Ferner zählt Wilhelm 4 Haupttonarten: 1. A—D—a—d; 2. B—E—♮—e; 3. C—F—c—f; 4. D—G—d—g. Jede dieser Tonarten wird wieder in zwei, die authentische und plagale geteilt, wovon die erstere höher liegt als die letztere[3]). Jeder einzelne Tropus hat nach Wilhelm seinen eigentümlichen Tonfortschritt (modus vocum). Während Guido nur von sechs Intervallen[4]) spricht, nimmt Wilhelm deren neun an, nämlich außer den guidonischen noch den Einklang, die Oktave und die (große und kleine) Sext. Der authentische Tropus[5]) steigt nach unserem Autor erlaubterweise bis zur 10. Stufe über dem Finalton, mit Ausnahme des vierten Tropus, welcher bloß bis zum 9. sich erhebt; abwärts steigen sie zum zweiten oder dritten Ton unter der Finale, niemals in die Quart, außer der Gesang ist so eingeschränkt, daß er für authentisch und plagal zugleich gelten kann. Die plagalen Töne aber steigen oft in die Sext, selten zur Septime auf, abwärts unter die Finale, selbst bis zur Quint. Als etwas Neues muß es bezeichnet werden, wenn Wilhelm das B molle (in der untern Oktave) als vollberechtigten Ton erwähnt; er zieht diesen Ton auch bei der Ausmessung des Monochords herbei.

6. Konrad (um 1131), Schüler Wilhelms von Hirschau, ausgezeichnet als Philosoph, Rhetor, Dichter und Musiker, schrieb neben

---

[1]) Zur Literatur: Hans Müller, Die Musik Wilhelms von Hirschau, Frankfurt a. M., 1883; M. Kerker, Wilhelm der Selige, Abt von Hirsau, Tübingen, 1863 und A. Helmsdörffer, Forschungen zur Geschichte des Abtes Wilhelm von Hirschau, Göttingen, 1874.

[2]) Scriptores, II, 154—182. Die von dem Musiktheoretiker von Murr in Nürnberg im Manuskript aufgefundene, dem seligen Wilhelm von Hirschau zugeschriebene Abhandlung „De musica et tonis“ ist eine Kompilation aus späterer Zeit.

[3]) Kornmüller im Kirchenmusikal. Jahrbuch, 1887, S. 17.

[4]) Ganzton, Halbton, kleine Terz, große Terz, reine Quart und reine Quint.

[5]) Nach Dr. Aug. Reißmann „nimmt Wilhelm schon 12 Tropen oder Tonarten an und erklärt dieselben, was vermutlich den Glareanus, der dieses Werk bei seiner Ausgabe des Boëthius gebraucht hat, veranlaßte, seine eigene Abhandlung über Musik »Dodekachordon« zu nennen“. (Mus. Konvers. Lexik. 11. Bd. S. 353.)

vielen anderen Werken auch eine musiktheoretische Schrift „De musica et differentia tonorum".

7. Theogerus (Dietger) von Metz († 1120), Mönch zu Hirschau und ebenfalls Schüler Wilhelms, wurde von letzterem zum Abt des Klosters St. Georgen im Schwarzwalde ernannt und ward später (um 1118) Bischof von Metz. Als solcher erwarb er sich Verdienste um die Hebung der Kirchenmusik in seiner Diözese. Von seinem Verständnisse für die Musik zeugt ein von ihm verfaßter Traktat, in welchem er die Tonlehre Wilhelms von Hirschau nach den Bedürfnissen seiner Sänger bearbeitete und die theoretischen Lehren durch zahlreiche, mit Neumen versehene Beispiele illustrierte[1]).

8. Aribo, mit dem Beinamen Scholasticus, ein Bayer, war in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts Schulvorsteher in Freising. Er verfaßte einen wertvollen, dem Bischof Ellenhard von Freising († 1078) gewidmeten Traktat, in welchem er sich als einen gründlich durchgebildeten Musiker erweist[2]). Er handelt darin von den Elementen der Musiktheorie, nämlich von den Tönen des Monochords, von den vier Tetrachorden, von den Intervallen und Konsonanzen, von den Haupttönen (chordae principales), welche das Gerüst oder die Stütze eines modus konstituieren[3]), von der Verschiedenheit und der Opposition des Tetrachords. Alsdann geht er zu ästhetischen Materien über; er bespricht den Unterschied zwischen einem musicus naturalis und artificialis, ferner die moralische Bedeutung der Musik. In einem weiteren Abschnitte (De opportunitate modulandi) behandelt Aribo die Kompositionslehre und kommentiert dabei in trefflicher Weise das 15. Kapitel des Guidonischen Micrologus. Er stellt hierbei den Grundsatz auf, daß man bei Abfassung eines Gesanges vornehmlich drei Dinge zu beobachten habe: erstens die Schönheit und Annehmlichkeit der Kantilene, worüber das Ohr urteile, zweitens die proportionierte Anwendung von Tönen, Tonfiguren und Abschnitten, welche besonders den Verstand erfreuen, drittens die schöne Abwechslung, das ist die Mischung von ähnlichen und unähnlichen Konsonanzen. Zum Schlusse behandelt Aribo die Messung von Schellen (cymbala) und Orgelpfeifen (fistulae), wobei auch eine technische Anweisung zur Anfertigung von Orgelpfeifen beigefügt wird[4]).

9. Osbernus (Osbertus), um 1074 Prior im Benediktinerkloster zu Canterbury, verfaßte zwei Traktate: De re musica und De vocum consonantiis.

10. Albericus, geboren um die Mitte des 11. Jahrhunderts, gestorben zu Rom 1106, war zuerst Benediktinermönch in Monte Cassino und wurde später Kardinal. Er verfaßte eine Schrift „Dialogus de musica", deren Manuskript sich im Franziskanerkloster zum heiligen Kreuz in Florenz befindet.

---

[1]) Gerbert, Scriptores II, 183—197.

[2]) Gerbert, Scriptores II, 197—230.

[3]) Z. B. A — D — a — d für den Protus, d. i. den 1. und 2. Ton, D — G — d — g für den Tetrardus, d. i. den 7. und 8. Ton usw.

[4]) Über die Mensur der Orgelpfeifen und die Anfertigung von Glockenspielen schrieb auch der Benediktinermönch Eberhard von Freisingen (aus dem 11. Jahrh.) zwei von Gerbert (Script. I) veröffentlichte Traktate.

11. Guido von Cherlieu (Gui de Châlis), Abt des Zisterzienserklosters Cherlieu (Caroli-Locus, Carilocus) in Burgund, gestorben 1158, war der tätigste Mitarbeiter bei der Verbesserung der Choralbücher seines Ordens (s. o. S. 193). Er schrieb einen „Regulae de arte musica" betitelten Traktat über den Cantus planus, sowie eine (vielleicht die älteste) Anweisung für den strengen Gegenbewegungsdiskant[1]). Die beiden Schriften handeln im wesentlichen vom Tonsystem und vom regelrechten Bau der Choralgesänge. Die darin enthaltenen Regeln, nach denen Guido mit seinen Mitarbeitern das Antiphonar und das Graduale verbessert hat, sind von Kornmüller[2]) eingehend dargelegt.

12. Johannes Cottonius (Cotton) mit dem Beinamen „der Scholastiker", stammt aus England und war im Anfang des 12. Jahrhunderts Benediktinermönch im Kloster Afflighem bei Brüssel. Er ist der Verfasser eines sehr geschätzten, „seinem Herrn und Vater Fulgentius" gewidmeten Traktats „Von der Kunst der Musik", in welcher die gesamte Musiklehre jener Zeit klar und faßlich dargestellt wird[3]). Bei Guido von Cherlieu und Johannes Cottonius ist die Musiklehre, sofern sie den Choral betrifft, so ausgebildet und in sich festgeschlossen, daß die folgenden Jahrhunderte nichts Wesentliches mehr hinzugefügt bezw. keine wichtige Veränderung hervorgebracht haben.

13. Der heilige Bernhard von Clairvaux (geb. 1091, gest. 1153) kommt zunächst für die Geschichte des Chorals insofern in Betracht, als ihm vom Abte des Zisterzienserordens die Neubearbeitung des Antiphonariums für den Orden übertragen wurde. Die Seele der von Bernhard eingesetzten Kommission war der schon genannte Guido von Cherlieu, dessen Tätigkeit in dieser Angelegenheit oben (S. 193) bereits dargelegt worden ist. Der heilige Bernhard gibt ferner in der Einleitung zu dem neuen Antiphonarium, sowie in einigen Briefen verschiedene Anweisungen über die Ausführung des Kirchengesanges[4]); hiernach darf sein Name auch unter den Musiktheoretikern des 12. Jahrhunderts genannt werden. Das von einigen Forschern früher dem heiligen Bernhard zugeschriebene Tonale dürfte nicht von dem Heiligen selbst, wohl aber unter seiner Leitung für den Orden angefertigt worden sein.

14. Richard Fastolphe, gelehrter englischer Zisterziensermönch, um 1150 vertrauter Freund des heiligen Bernhard, schrieb unter vielen anderen Werken eins „De harmonia vel de musica", welches jedoch nicht mehr vorhanden ist.

15. Aelredus, ein schottischer Edelmann, Schüler des heiligen Bernhard, war um 1150 Abt des Zisterzienserklosters Rieval und starb

---

[1]) Die erstere Abhandlung ist in Coussemakers Scriptores (II, 150—191), die zweite in desselben Autors Werk „Histoire de l'harmonie au moyen-âge" (S. 225 ff.) abgedruckt.

[2]) Kirchenmusikal. Jahrbuch, 1889, S. 7—10.

[3]) Derselbe ist abgedruckt bei Gerbert, Scriptores, II, 230—265; eine eingehende Darlegung des Inhalts bietet Kornmüller im Kirchenmusik. Jahrbuch, 1888, S. 1—22.

[4]) Der heilige Bernhard, welcher selbst musikverständig war, ist der Verfasser einiger Hymnen sowie eines Offiziums zu Ehren des heiligen Viktor.

als solcher im Jahre 1166. Als guter Kenner und aufrichtiger Verehrer der Kirchenmusik war er bestrebt, in seinem Kloster minderwertige Neuerungen auf dem Gebiete des Kirchengesanges fernzuhalten. In seinem Büchlein „Speculum charitatis" handelt ein „De abusu musices" überschriebenes Kapitel von gewissen schädlichen Einflüssen auf den liturgischen Gesang, welche sich damals immer mehr geltend machten[1]).

16. Adamus Dorensis, Abt des Zisterzienserklosters bei Hereford in England (gest. um 1200), hinterließ ein Werk „Rudimenta musices".

17. Joachimus (Giovacchino), italienischer Zisterziensermönch und Abt des von ihm gegründeten Klosters Flora, gest. 1202, verfaßte ein musikalisch bedeutendes Werk: „Psalterium decem chordarum etc."

30. Die Musikwissenschaft vom 13. bis zum 17. Jahrhundert.

1. Die neuen Aufgaben der Musikwissenschaft. Die Musiktheorie beschäftigte sich, nachdem die Prinzipien des Choralgesanges im 12. Jahrhundert vollständig abgeschlossen waren, vorwiegend mit folgenden zwei Aufgaben. Erstens wurden die Grundsätze der Polyphonie und Harmonie weiter entwickelt, nachdem schon im Organum und der Diaphonie die Grundlage für den polyphonen Gesang geschaffen worden war. Diese Arbeiten brachten es aber zweitens mit sich, daß der Tondauer mehr Beachtung geschenkt wurde, da nur durch genaue Zeiteinteilung der richtige Zusammenklang der Stimmen bedingt war. So entstand die mensurierte Musik im Gegensatz zur Musica plana oder zum Cantus planus.

Harmonie und Mensur war dem kirchlichen Choralgesange ursprünglich fremd. Da letzterer aber in seinem Bestande erhalten blieb und weiter gepflegt wurde, so trennte sich die neuere Musik vom Choral in dem Maße, in welchem die Polyphonie und Mensuralmusik Fortschritte machte. Die Musiktheoretiker, die sich den neuen Aufgaben ihrer Wissenschaft zuwandten, sind demnach eingehender in jenem Abschnitte zu besprechen, welcher von der polyphonen Kirchenmusik handelt. Doch soll im folgenden ein Überblick über das gesamte Gebiet der Musikwissenschaft gegeben werden, weil dadurch einerseits die Entwicklung, Behandlung, Schätzung und Überlieferung des Chorals in der hier in Betracht kommenden Periode verständlicher wird, und da anderseits auch viele Musikschriftsteller, welche sich der Polyphonie zuwandten, den Choral nicht ganz aus den Augen verloren.

Noch eine andere Wandlung auf dem Gebiete der Musik ist seit dem 12. Jahrhundert zu bemerken. Durch die Verbesserung der Notation wurde die Überlieferung der Gesänge technisch immer mehr erleichtert. So konnte der kunstmäßige Gesang mehr Gemeingut des Volkes werden. Die Musiklehre trat aus den Klostermauern, wo sie als Gegenstand des gelehrten Unterrichts behandelt worden war, immer mehr heraus. Eine Folge dieses Wandels war auch die, daß nunmehr

---

[1]) Vgl. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, 2. Aufl., II, 3.

weniger die gelehrte apriorische Konstruktion und die wissenschaftlichen Grundsätze als vielmehr das allgemein menschliche Gefühl für den Wohlklang den größten Einfluß auf die Bildung der Melodien, vor allem aber auf die Harmonisierung des Gesanges erlangten.

Im folgenden sollen nun die bedeutendsten Musiktheoretiker der hier in Betracht kommenden Periode genannt und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Musikwissenschaft kurz charakterisiert werden; die Geschichte des Chorals soll hierbei, wo es möglich ist, in den Vordergrund gestellt werden.

2. Mensuralkomponisten der vorfrankonischen Periode. Der alte kirchliche Choralgesang hatte einen freien Rhythmus, welcher eine strenge Takteinteilung unmöglich machte. Nur der Hymnengesang machte hiervon eine Ausnahme, weil die Verse nach antiken Metren gedichtet waren und hierbei die Silben immer genau gezählt, wenn auch nicht immer streng gemessen wurden. Seit dem 11. Jahrhundert fing man indessen auch bei frei rhythmischen Gesängen an, die einzelnen Abschnitte der Melodie durch entsprechende Darstellung der Notenzeichen (Ligaturen und Konjunkturen) äußerlich kenntlich zu machen. Besonders taten dies die Gesangsmeister bei den von ihnen selbst komponierten Gesängen. Mensuralkomponisten in diesem Sinne gab es vielleicht schon im 11., sicher im 12. Jahrhundert. In einem von Coussemaker[1]) veröffentlichten anonymen Traktate „De mensuris et discantu" (dem sogen. Anonymus 4) werden eine Reihe von Mensuralkomponisten (organistae)[2]) genannt, die zum größten Teil sicher noch in das 12. Jahrhundert zurückreichen. Als erster wird ein gewisser Leoninus erwähnt, der mit dem Prädikat „optimus organista" ausgezeichnet wird. Derselbe lebte in Paris und war, wie es scheint, daselbst Kapellmeister. Er verfaßte ein großes Organumbuch, d. i. eine Sammlung von Kompositionen, welche zur Erhöhung der gottesdienstlichen Feier bestimmt waren[3]). Der zweite Meister ist Perotinus (mit dem Beinamen „der Große"), wahrscheinlich der Amtsnachfolger des Leoninus. Perotinus bearbeitete das Organumbuch seines Vorgängers, indem er es abkürzte und einzelne Stücke mit notenreichen Klauseln versah. Er komponierte auch selbst mehrstimmige Gesänge (Tripla, Quadrupla und Conductus), die er in überreicher Weise harmonisch verzierte. Es wird ferner von neueren Musikschriftstellern anerkannt, daß Perotinus eine klare Notation geschaffen habe[4]). Weiter werden in dem hier erwähnten Traktate und anderen Quellen noch genannt: Robert von Sabilon, welcher ein geschätzter Mensuralkomponist und Lehrer der Gesangskunst war, ein gewisser Petrus[5]), Schüler des vorgenannten Robert, Johannes filius

[1]) Scriptores de musica medii aevi nova Series a Gerbertina altera, I. Band. (Paris, 1864.)

[2]) Das Wort organista bedeutet hier einen Komponisten von Diaphonien, überhaupt von mehrstimmigen Gesängen.

[3]) Kornmüller, Kirchenmusik. Jahrbuch, 1891, S. 26.

[4]) Kirchenmusik. Jahrbuch, 1891, S. 17.

[5]) Derselbe ist vielleicht identisch mit einem gewissen Petrus de Cruce (Ambianensis, aus Amiens gebürtig), der als Musiktheoretiker und Gesanglehrer

Dei, Theobaldus Gallicus, Simon de Sacalia, Thomas de Sancto Juliano, Johannes de Burgundia, Jean le Fauconnier (Probus de Picardia), Makeblite von Winchester, Blakesmith, Thomas Anglicus, Petrus Trothun und vor allem Johannes de Garlandia (Gallandia, Gerlandus, Golandrinus). Letzterer war um 1190 in England geboren, errichtete eine Musikschule in Paris, war 1229 Magister an der neuen Universität Toulouse, 1232 aber wieder in Paris. Coussemaker veröffentlicht von ihm einen Traktat „De musica mensurabili“ in zwei Versionen[1]). Die Lehre von den Tönen, Konsonanzen und Tonarten entspricht bei Garlandia durchaus derjenigen der älteren Musiktheoretiker. Johannes de Garlandia ist der erste Musikschriftsteller, welcher die Lehre von der Solmisation und der „guidonischen Hand“ deutlich dargestellt hat[2]).

Der vorfrankonischen Periode gehören außer den Werken der oben genannten Musiker noch eine Reihe von musiktheoretischen Traktaten an, deren Autoren unbekannt sind und deren genaue Datierung unmöglich ist. Nach Hieronymus von Mähren soll der anonyme Traktat „Discantus dispositio vulgaris“[3]) die älteste geschriebene Unterweisung über Mensuralmusik sein. Ferner kommen noch in Betracht: ein Mailänder Traktat „De organo“ aus dem 11. Jahrhundert; altfranzösische Diskantierregeln des Pariser Manuskripts 813 (aus dem 12. Jahrhundert); lateinische Diskantierregeln aus demselben Manuskript; Diskantierregeln aus dem Pariser Manuskript 812. Diese 4 letztgenannten Schriften sind veröffentlicht von Coussemaker in dem Werke „Histoire de l'harmonie au moyen-âge“. Aus dem 12. Jahrhundert stammt außerdem ein Löwener Traktat „De organo“[4]). Von den im ersten Bande der Coussemakerschen Scriptores veröffentlichten Anonymi dürften der 2., 3. und 7. vielleicht noch in das 12. Jahrhundert zurückreichen; doch könnten sie auch schon aus dem 13. Jahrhundert stammen. Den Anonymus 5 versetzt Coussemaker[5]) in das 14., Kornmüller[6]) in das 12. Jahrhundert, Riemann[7]) in die Zeit um 1300.

3. Franko von Paris und Franko von Köln. Einen weiteren Fortschritt verdankt die Mensuralmusik den beiden am Ende des 12.

---

sehr geschätzt war und einer der Mitschöpfer der Mensuralnotenschrift gewesen sein soll. Vgl. Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, S. 9 ff.

[1]) Scriptores I, 97 und 175; vgl. auch Riemann, Musiklexikon, 1905, 6. Aufl., S. 420.

[2]) Ein etwa ein Jahrhundert später lebender Autor desselben Namens verfaßte einen die Musica plana behandelnden Traktat: Introductio musicae secundum magistrum Joh. de Garlandia (bei Coussemaker, Scriptores I, 157 ff.) und eine „Optima introductio in contrapunctum pro rudibus“ (bei Coussemaker, Script. III); letztere ist die älteste bekannte Schrift, welche den Ausdruck Kontrapunkt gebraucht. Vgl. Riemann, Musik-Lexik. 1905.

[3]) Bei Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge.

[4]) Bei Coussemaker, Scriptores II.

[5]) Scriptores I, 366.

[6]) Kirchenmusik. Jahrbuch, 1891, S. 11, Anm.

[7]) Geschichte der Musiktheorie, S. 510; daselbst auch der Titel der erwähnten anonymen Schriften.

oder im Anfange des 13. Jahrhunderts lebenden Meistern namens Franko. Der eine derselben, Franko von Paris, stellte in seiner „Ars cantus mensurabilis“[1] die Satzregeln seiner Zeit in einer für längere Zeit maßgebenden Form zusammen und machte den vorher herrschenden Willkürlichkeiten und Zweideutigkeiten der Notengeltung ein Ende[2]. Dem zweiten, Franko von Köln, welcher wahrscheinlich um 1240 in Köln als Domscholaster lebte, wird ein „Compendium discantus“ zugeschrieben. Franko von Paris schreibt sich das Verdienst zu, die auf die Mensuralmusik bezüglichen Lehren geordnet und von Irrtümern gereinigt zu haben. Er nahm, was die Tondauer anlangt, zunächst zwei Noten an, die Longa und die Brevis, wovon die letztere die Hälfte des Zeitwerts der ersteren besaß. Eine Zusammenstellung von Longa (▀|) und Brevis (■) ergab also einen dreiteiligen Takt (—◡ = 2 + 1; ◡— = 1 + 2). Folgte der Longa wieder eine Longa, so galt dieselbe als dreizeitig. Später erwähnt Franko noch die doppelte Longa oder die Maxima (▬|) und die halbe Brevis oder die Semibrevis (◆)[3]. Franko von Köln gibt in seinem Kompendium auch eine Intervallenlehre, in welcher er vollkommene Konsonanzen (die Prim und Oktave), mittlere (die Quint und Quart), und unvollkommene (die große und kleine Terz) unterscheidet. Die große und kleine Sext gelten ihm noch als Dissonanzen[4].

4. Petrus Picardus (um 1250) verfaßte ein Werk „Musica mensurabilis“, das eine Überarbeitung der Ars cantus mensurabilis Frankos von Paris ist[5].

5. Hieronymus (mit dem Beinamen de Moravia, nach seinem Geburtslande Mähren) war um 1250 Dominikaner im Kloster der Rue St. Jacques zu Paris. Er scheint in dieser Stadt an einer Schule als Lehrer der Musik gewirkt zu haben. Aus den Arbeiten mehrerer Zeitgenossen, z. B. des Johannes de Garlandia, eines Franko und des Petrus Picardus kompilierte er ein musiktheoretisches Werk, in welchem alle Gebiete der Musikwissenschaft jener Zeit behandelt sind[6]. Zur Charakteristik des Autors sei aus seinem Werke folgendes herausgehoben:

a) Im 24. Kapitel gibt derselbe musikalisch-technische Regeln für die Komponisten. Der Erfinder einer Melodie solle eine Gesangsweise wählen, welche denjenigen zusage, für die der Gesang bestimmt sei. Die Melodie solle den Charakter und Inhalt eines Textes wieder-

---

[1] Vgl. P. Bohn, Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis, Trier, 1880.

[2] Vgl. Riemann, Musik-Lexikon 1905, S. 394.

[3] Vgl. Möhler, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, S. 124.

[4] Weitere Angaben über die Bedeutung der beiden Franko für die Mensural- und polyphone Musik finden sich im zweiten Teile dieses Werkes, in welchem die Entwicklung der polyphonen Musik in zusammenhängender Weise dargestellt wird. In späterer Zeit flossen die beiden Persönlichkeiten in die eine des Franko von Köln zusammen. Vgl. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 114 ff., sowie O. v. Koller, „Versuch einer Rekonstruktion der Notenbeispiele zum 11. Kapitel von Frankos Ars cantus mensurabilis“ (Vierteljahrsschrift f. M.-W., VI, 242 ff.).

[5] Abgedruckt bei Coussemaker, Scriptores I.

[6] Vgl. Kornmüller, im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1889, S. 14—17.

geben und, wo der Text es erfordere, Pausen eintreten lassen. Je nach dem ernsten oder heiteren Inhalt eines Textes solle der Komponist eine plagale oder authentische Tonart wählen. Im allgemeinen solle man jeder Silbe nur einen Ton zuweisen; nur wenn die Verschiedenheit der Buchstaben oder die Schönheit des Gesanges es erfordere, dürfe mehr als ein Ton zu einer Silbe gehören.

b) Hieronymus unterscheidet drei Grade der Vollkommenheit und ebensoviel Grade der Unvollkommenheit einer Melodie. Unvollkommen im ersten Grade sei ein Gesang, wenn derselbe die Grenzen der Tonart überschreite, im zweiten Grade, wenn er sich hartklingender Intervalle bediene, bis zu 20 Tönen aufsteige, die große und kleine Terz, die kleine Septime und die Oktave verwende; am unvollkommensten sei die Melodie, wenn sie alle Fehler, auch den Triton, die Sext und Septime verwende. Im Kirchengesange seien die fehlerhaften Grade zu meiden, höchstens könnten sie bei Ferial- oder Trauergesängen zugelassen werden.

c) Das 25. Kapitel zeigt uns, in welcher Weise einerseits die Mensuralmusik, anderseits die Sitte, den Gesang durch Koloraturen und freie Verzierungen auszugestalten, den Kirchengesang im 13. Jahrhundert beeinflußt hat. Der Kirchengesang (Cantus ecclesiasticus), so lehrt Hieronymus, kann in doppelter Rücksicht betrachtet werden, als ein einfacher (einstimmiger) Gesang, der von einem oder zwei Sängern oder von einem Chore ausgeführt wird, oder als Grundlage eines Discantus, d. i. einer Form des polyphonen Gesanges. In jedem Falle aber ist beim Gesange die Mensuralmusik in Betracht zu ziehen, welche die Töne nach einem angenommenen kürzesten Maße (tempus bei den Alten, instantia bei den Neueren, bei welchen erst 3 instantiae ein tempus ergeben) mißt. Hieronymus unterscheidet nach der Tondauer zunächst drei Noten: die Longa (▀▌), die Brevis (■) und die Semibrevis (◆). Die Longa begreift in sich zwei tempora (im Sinne der Neueren), die Longior drei, die Longissima vier tempora; die Brevis enthält ein tempus, die Brevior zwei instantiae, die Brevissima eine instantia.

Beim Choralgesange, sagt Hieronymus, sind alle Noten gleich und zwar Breves (d. h. ein tempus im Sinne der Neueren messend); ausgenommen sind 5 Arten von Noten: a) die Anfangsnote eines Gesanges, und zwar dann, wenn diese Note der Finalton ist; b) die sogenannte secunda syllaba[1]); c) die sogenannte Plica, welche aber kurz oder lang sein kann; d) die vorletzte Silbe; e) die letzte Note jedes Abschnitts (Pause)[2]). Die Pausen und Ruhepunkte werden durch die vorletzte Silbe eingeleitet, weshalb diese lang ist, sehr selten durch die drittletzte.

Hieronymus ermahnt die Sänger, beim Choralgesang die Trennung und Verbindung der Töne genau zu beobachten. Einen sogenannten

---

[1]) Wenn nämlich eine Silbe mehrere Noten hat, so ist die zweite derselben lang, außer es geht unmittelbar eine der 5 ausgenommenen Noten vorher oder folgt ihr nach.

[2]) Hier gilt bei einem einfachen Einschnitt die Longa zwei tempora, am Ende eines Gedankens drei, am Schlusse des ganzen Gesanges vier tempora.

Vorschlag (reverberatio) dürften nur die oben genannten fünf Ausnahmenoten erhalten[1]). Dasselbe gelte bezüglich der Verzierung (flos)[2]); manchmal würde aber auch eine nota brevis in drei instantiae aufgelöst. Hieronymus unterscheidet verschiedene Arten dieser Verzierung, den flos harmonicus, longus, apertus und subitus. Hieraus ergibt sich, wie beliebt diese Zutat in der damaligen Musik war und wie nötig es war, den kirchlichen Gesang davon frei zu halten. Besonders macht der Autor auf die Sitte der französischen Sänger aufmerksam, welche es unter anderem „liebten, manchmal das Organum einzumischen oder aus einem Ganzton einen Halbton zu machen".

d) Betreffs der technischen Vorbereitung und Ausführung der Gesänge gibt der Autor folgende Regeln: α) das Gesangstück muß von den Sängern vorher gut durchgesehen werden, damit alle im Tempo übereinstimmen; β) alle müssen gleich gute Sänger sein und einen Vorsänger oder Direktor haben, nach dem sie sich in allem richten; γ) es dürfen nicht ungleiche Stimmen zusammengestellt werden; denn es gibt drei Stimmarten: die Bruststimme, welche ihre Kraft in den unteren Tönen (graves) hat, die Halsstimme, welche sich am besten in den mittleren (acutae), und die Kopfstimme, welche sich am leichtesten in den hohen Tönen (superacutae) bewegt; δ) der Gesang darf nie so hoch angestimmt werden, daß die Kopfstimme nicht auch noch einen oder den anderen Ton der Bruststimme gut hervorbringen kann; es darf aber auch nicht zu tief geschehen, denn dann würde es ein Heulen und kein Gesang mehr sein.

6. Walter Odington, ein englischer Benediktinermönch zu Evesham, gest. nach 1330, verfaßte um 1300 einen Traktat „De speculatione musices"[3]). Das aus sechs Teilen bestehende Werk beschäftigt sich im ersten Teile mit den Zahlenverhältnissen der Töne, im zweiten mit den Konsonanzen, im dritten mit den Tongeschlechtern, den Bezeichnungen der Töne bei den Griechen, der Konstruktion des Monochords und der Orgel, der Anfertigung von Glocken, der Verschiedenheit der Konsonanzen und den 15 Modi oder Tropi der Alten, im vierten Teile mit einigen Kapiteln der Metrik, im fünften und sechsten mit der praktischen Musik, zuletzt besonders mit der Mensuralmusik. Walter Odington ist der erste, welcher die große und kleine Terz als Konsonanzen auf mathematischem Wege zu erweisen sucht[4]). Er bestimmt dabei das Verhältnis der großen Terz auf 5 : 4, das der kleinen auf 6 : 5, wobei er aber zugibt, daß zwei Ganztöne der Größe 9 : 8 nicht genau der Größe einer großen Terz (5 : 4) entsprechen[5]). Die

---

[1]) Diese reverberatio kann als Halbton, Ganzton, Terz usw. auftreten.

[2]) Näheres über das Wesen dieser „Verzierung" s. bei Kornmüller, im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1889, S. 16.

[3]) Abgedruckt bei Coussemaker, Scriptores I, 182—280.

[4]) In der Praxis hatten die meisten Theoretiker zur Zeit Odingtons die beiden Terzen als Konsonanzen behandelt.

[5]) Walter berechnet, daß der aus zwei Ganztönen der Größe 9:8 bestehende Ditonus um 81/80 größer sei als die durch harmonische Teilung der Quint als 5/4 bestimmte große Terz, und daß der Semiditonus um 81/80 kleiner

große Sext zählt Odington noch zu den Dissonanzen. Unser Autor ist ferner der erste, der auf die Konsonanz des Dreiklangs mit Oktavenverdoppelungen hinweist[1]). Bezüglich des Gebrauchs der falsa musica[2]) (d. i. der Halbtöne fis, es usw.) geht Odington noch nicht soweit wie Garlandia. Während letzterer beim Gebrauch der Halbtöne keine Einschränkung macht, gibt es für Odington nur sieben Töne, die eine Veränderung erleiden können, nämlich: E F b c e f ${}^{b}_{b}$ [3]).

7. Elias (von) Salomo (Salomon, Salomonis), ein Kleriker zu St. Astier (Astère) in der Diözese Périgueux (Périgord), verfaßte einen Traktat: Scientia artis musicae, welchen er 1274 dem Papst Gregor X. mit der Bitte um Prüfung und Empfehlung vorlegte[4]). Aus dem Werke ergibt sich, daß der Verfasser ein guter Sänger und Praktiker, aber kein eigentlicher Theoretiker war[5]). Der Traktat behandelt nicht die Fundamente der Musiktheorie, vielmehr enthält derselbe eine große Anzahl praktischer Regeln für Sänger und Komponisten. Aus dem 30. Kapitel[6]) ergibt sich, daß man das Hucbaldsche Organum in Quinten- und Quartenparallelen wirklich gesungen hat und zwar noch im 13. Jahrhundert. Überhaupt enthält der Traktat interessante Notizen über den damaligen Zustand des kirchlichen Gesanges, besonders im südlichen Frankreich. Der Verfasser wirft den Sängern vor, daß „sie den Gesang durch Ziehen, Dehnen, Eilen und Zurückhalten verzerren und oft die Regeln des Organums auf den Cantus planus anwenden; fast allen kirchlichen Singmeistern mit Ausnahme einiger in Frankreich und weniger in England sei die gute Gesangskunst entschwunden; gleichwohl erhöben sie sich, als wüßten sie alles aufs beste".

8. Die übrigen Musiktheoretiker des 13. Jahrhunderts. Etwa zu derselben Zeit, in welcher die soeben erwähnten Schriften ent-

---

sei als die als 6/5 bestimmte kleine Terz. Vgl. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert, S. 119 ff.

[1]) Vgl. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 119.

[2]) Die Töne fis, es usw. heißen, wie Walter sagt, bei den Theoretikern falsa musica, weil sie „außerhalb der Disposition des Monochords stehen und von den Alten nicht gebraucht wurden".

[3]) Walter sagt: „Weil b doppeltgestaltig (♭ und ♮) ist, so bewirkt es nach der Lehre der Neueren auch ein doppeltes f (f und fis), damit für beide eine reine Quint gefunden werde (♭ — f, ♮ — fis); das obere f verlangt aber auch eine doppelte untere Oktave (F und Fis). Ferner, da c die mittlere Konsonanz zwischen F und f ist, wird auch dieses affiziert und doppeltönig (c und cis); in gleicher Weise muß das E in seiner Beziehung zu b (♭ und ♮) sich ändern, damit eine reine Quint erscheint (E — ♮, Es — ♭), und gleichfalls muß dessen Oktave (e) zweitönig werden (e und es). Bezeichnet wird diese Doppelart durch Beisetzung oder Wegsetzung eines ♭ oder ♮, z. B. ♭E macht zu F einen Ganzton, ohne das ♭ einen Halbton; F mit Beifügung eines ♮ bildet zu G einen Halbton, ohne dasselbe einen Ganzton." Nach Kornmüller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889, S. 13 ff.

[4]) Abgedruckt bei Gerbert, Scriptores III, 16—64.

[5]) Kornmüller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889, S. 17.

[6]) Dasselbe führt den Titel: De notitia cantandi in quatuor voces.

standen, verfaßte ein gewisser Johannes Ballox einen kleinen Traktat, in welchem er die frankonische Lehre in gedrängter Kürze darlegte[1]). Um 1230 entstand ein Traktat „De musica quadrata seu mensurata“ [2]), dessen Verfasser sich das Pseudonym Aristoteles beilegte. Die Schrift ist identisch mit dem irrtümlich dem Beda Venerabilis († 735) zugeschriebenen und in der Ausgabe der Werke desselben abgedruckten musikalischen Traktate[3].) Eigentümlich ist in demselben das Urteil des Autors über die Dissonanzen. Er bezeichnet Halbton, Ganzton und Tritonus als „unvollkommene“, die große und kleine Terz als mittlere, die große und kleine Sext als vollkommene[4]) Dissonanzen. Die Rauheit der Dissonanzwirkung, sagt der Autor, nehme mit dem größeren effektiven Abstande ab. Das Auffallende bei dieser Klassifizierung der Dissonanzen ist, daß die Sext vor der Terz bevorzugt wird. Aus den die Mensuraltheorie betreffenden Ansichten des Autors ist die eigenartige Wertbestimmung der Pausenzeichen hervorzuheben. Das durch vier Spatien gehende Pausenzeichen (pausa perfecta) hat für den Verfasser den Wert einer dreizeitigen Longa, das durch drei Spatien gehende (pausula imperfecta) den einer zweizeitigen Longa oder einer Brevis altera, das durch zwei Spatien gehende (suspirium breve) den einer einzeitigen Brevis, das durch ein Spatium gehende (semisuspirium) den einer größeren Semibrevis ($\frac{2}{3}$ Brevis), das durch ein halbes Spatium gehende, aufsitzende Zeichen (semisuspirium minus) den einer kleineren Semibrevis ($\frac{1}{3}$ Brevis)[5]). Diese Auffassung wurde von den zeitgenössischen Theoretikern abgelehnt.

Daß auch in Spanien zu jener Zeit das Verständnis für die Entwicklung der Musiktheorie vorhanden war, zeigt ein von Gerbert im 3. Bande der Scriptores veröffentlichter musiktheoretischer Traktat des spanischen Franziskaners Aegidius aus Zamora (um 1270).

Dem 13. Jahrhundert (bezw. der Wende desselben) gehören nach Riemann noch einige anonyme Traktate an, und zwar aus dem ersten Bande der Coussemakerschen Scriptores: a) Anonymus 1, De consonantiis musicalibus (13. Jahrhundert); b) Anonymus 4, De mensuris et discantu (um 1275); c) Anonymus 6, De figuris sive notis (um 1300)[6]); ferner aus dem dritten Bande der Coussemakerschen Scriptores: d) der Anonymus II, De musica antiqua et nova (um 1300); e) der Anonymus XIII, De musica mensurabili et de discantu (13. Jahrhundert); endlich eine von Hans Müller[7]) unter dem Namen „Karlsruher

---

[1]) Coussemaker, Scriptores I, 292—296.

[2]) Coussemaker, Scriptores I, 260 ff.

[3]) Daher wird der Verfasser dieser Schrift auch Pseudo-Beda genannt.

[4]) Mit dem Worte „vollkommen“ will der Autor sagen, daß diese Dissonanzen den Konsonanzen (Quint, Quart, Oktave) am nächsten stehen. Vgl. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 122.

[5]) Vgl. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 173.

[6]) Die Anonymi 2, 3 und 7 gehören, wie schon oben (S. 227) vermerkt wurde, vielleicht noch dem 12. Jahrhundert an; betreffs des Anonymus 5 gehen die Ansichten auseinander, Riemann versetzt ihn in die Zeit um 1300, Kornmüller in das 12., Coussemaker in das 14. Jahrhundert.

[7]) „Eine Abhandlung über Mensuralmusik“, 1886.

Anonymus" herausgegebene Schrift (um 1225), als deren Verfasser ein gewisser Dietericus vermutet wird.

Der schon oben (S. 227) als Mensuralkomponist erwähnte Johannes de Burgundia war nach Petrus Picardus[1]) Verfasser eines „Arbor" betitelten musiktheoretischen Werkes. Demselben Johannes schrieb Hieronymus von Mähren auch die Autorschaft der Ars cantus mensurabilis zu, als deren Verfasser jetzt allgemein Franko von Paris gilt. Endlich seien noch zwei dem 13. Jahrhundert angehörende Musiktheoretiker erwähnt, über deren Werke wir sonst nichts Näheres wissen, die aber von späteren Schriftstellern zitiert werden: Richardus Normandus (zitiert von Marchettus de Padua) und Petrus de Viser (erwähnt von Robert de Handlo).

9. Das 14. Jahrhundert. Johannes Tanetos (Thanatensis), englischer Benediktinermönch, um 1330 Präzentor zu Canterbury, verfaßte eine Abhandlung „De officiis cantuariensibus ecclesiae". — Robert de Handlo, ein Engländer, schrieb um 1326 einen originellen, in dialogischer Form[2]) abgefaßten Traktat über die Mensuralmusik, welcher im wesentlichen die Lehren der beiden Frankos enthält[3]). Neu ist in diesem Werke der Vorschlag, daß jede Note durch einen aufwärts gehenden Strich um einen halben Ton erhöht werden solle. — Marchettus de Padua, ein bedeutender Tonlehrer, welcher gegen das Ende des 13. und im Anfange des 14. Jahrhunderts lebte und sich teils in Verona, teils in Cesena[4]) aufhielt, verfaßte zwei theoretische Traktate: Lucidarium in arte musicae planae (im Jahre 1274 verfaßt) und Pomerium artis musicae mensurabilis (1309)[5]). Beide Werke handeln von der Mensuralmusik und der Harmonielehre. Bei Marchettus und seinem Zeitgenossen Johannes de Muris finden wir zum ersten Male die wichtige Regel, daß „zwei vollkommene Konsonanzen nicht in gerader Bewegung folgen sollen". Ferner zeigt sich Marchettus darin als kühner Neuerer, daß er, wohl als erster, die chromatischen Fortschreitungen der Töne als zulässig bezeichnet und motiviert[6]). In den Anschauungen älterer Theoretiker ist der Verfasser noch insofern befangen, als derselbe die Sext und die Terz für Dissonanzen erklärt[7]). Die früher dem Philippe de Vitry zugeschriebene Aufstellung der vier Prolationen (Taktarten)[8]) stammt von Marchettus. — Unter dem Namen Johannes de Muris haben Gerbert und Coussemaker eine Reihe musiktheoretischer Traktate herausgegeben, die unmöglich alle von einem Autor herrühren können. Neuere Musiktheoretiker

---

[1]) Coussemaker I, 136 und 137.

[2]) Es treten als redend auf: Johannes de Garlandia, Petrus de Cruce, Petrus de Viser, Franko (nach Coussemaker Franko von Paris) und Handlo selbst.

[3]) Veröffentlicht von Coussemaker, Scriptores I, 383 ff.

[4]) Auch in Neapel soll er musikalische Vorlesungen gehalten haben.

[5]) Beide Werke sind im 3. Bande der Gerbertschen Scriptores veröffentlicht.

[6]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 136.

[7]) Riemann a. a. O., S. 259.

[8]) Es sind dies folgende: a) der Dupeltakt, b) der Tripeltakt, c) $3 \cdot 3$ ($\frac{9}{8}$), d) $2 \cdot 3$ ($\frac{6}{8}$).

(z. B. Riemann) nehmen zwei Schriftsteller dieses Namens an. Einem Normannen Joh. de Muris, der etwa von 1275—1350 lebte und in Oxford Magister der Mathematik war, ist sicher zuzuschreiben das Speculum musicae[1]) und der von Gerbert (Script. III) veröffentlichte Traktat: Summa magistri Johannis de Muris. Das erstgenannte Werk ist wohl die gründlichste musiktheoretische Schrift des Mittelalters. Sie bringt im ersten Teile allgemeine Bemerkungen über Musik und handelt alsdann von den Intervallen, von den musikalischen Proportionen, von den Konsonanzen und Dissonanzen, von der Musiklehre der Alten nach Boëthius, von den Kirchentönen und der Solmisation, endlich von der Mensuralmusik oder dem Discantus. Der Autor ist ein streng konservativer Musiker, welcher den Vertretern der ars nova energisch entgegentritt[2]). Das zweite Werk (die Summa) ist abwechselnd in Prosa und in paarweise gereimten Hexametern abgefaßt. Es enthält unter anderem wertvolle Aufschlüsse über die Kompositionsweise des 12. Jahrhunderts[3]). — Einen zweiten Johannes de Muris, welcher auch Johannes de Francia oder Julianus de Muris genannt wird und der um 1320 in Paris an der Sorbonne wirkte, werden folgende sieben Werke zugeschrieben: 1. De discantu et consonantiis; 2. Musica speculativa; 3. Musica practica; 4. Quaestiones super partes musicae; 5. Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris; 6. Ars discantus per Johannem de Muris; 7. Libellus practicus cantus mensurabilis[4]). Dieser zweite Johannes de Muris war ein eifriger Verfechter der neuen Musikrichtung, d. h. des mehrstimmigen Tonsatzes, welcher sowohl in der rhythmischen Gestaltung als auch in der Verwendung chromatischer Tongänge die früheren engen Schranken durchbrach.

Zu den ältesten Vertretern der Ars nova im Anfange des 14. Jahrhunderts ist ferner (nach Riemann) ein zweiter Johannes de Garlandia zu rechnen, dem folgende zwei Werke zugeschrieben werden: Optima introductio in contrapunctum pro rudibus[5]) und Introductio musicae secundum magistrum Johannem de Garlandia[6]).

Engelbert von Admont, gestorben 1331, resignierte 1327 als Abt des Benediktinerklosters Admont in Steiermark, verfaßte einen umfangreichen, von Gerbert[7]) herausgegebenen Traktat De musica, welcher interessante Beiträge zur mittelalterlichen Musikgeschichte enthält. — Hugo von Reutlingen (Hugo Spechtshart), Kaplan in seiner Geburtsstadt Reut-

[1]) Das Werk umfaßt 7 Bücher, von denen Coussemaker (Script., II, 193 ff.) das 6. und 7. ganz veröffentlicht, während er von den übrigen nur das Inhaltsverzeichnis bietet.

[2]) Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., 1905, S. 897.

[3]) Vgl. Dr. Robert Hirschfeld, Johannes de Muris. Seine Schriften und seine Bedeutung, Leipzig 1884. Prosniz (Kompendium der Musikgeschichte, Wien 1889, I, 76) schreibt dem Normannen Joh. de Muris das Verdienst zu, „eine reinere Harmonie und Stimmführung angebahnt zu haben".

[4]) Von den hier genannten 7 Schriften sind die ersten 4 von Gerbert (Script. III), die letzten 3 von Coussemaker (Script. III) veröffentlicht worden.

[5]) Coussemaker, Script. III.

[6]) Coussemaker, Script. I.

[7]) Scriptores, II, 287—369.

lingen, geb. 1285 (oder 1286), gest. 1359 (oder 1360), ein tüchtiger Philologe, Musiker und Lehrer des gregorianischen Gesanges, wurde bekannt durch sein zuerst 1332 erschienenes Buch: Flores musicae omnis cantus Gregoriani[1]). Es ist ein aus 635 leoninischen Versen bestehendes Gedicht, welches die damals allgemein anerkannten musiktheoretischen Lehren enthält. Hervorzuheben ist unter anderem zunächst die Bemerkung des Kommentators, daß man in Deutschland angefangen habe, regelrecht nach den in den Linien stehenden Noten zu singen, nicht mehr nach den unzuverlässigen Neumen. Für die Geschichte des Tonsystems ist es wichtig, daß Hugo für das Monochord, die Lyra und die Orgel mehr Halbtöne fordert, als die damalige diatonische Skala darbot; das fis sei z. B. auf der Orgel notwendig, weil ohne diesen Ton die Sequenz Congaudent angelorum und andere Gesänge nicht passend ausgeführt werden könnten. Der Autor meint ferner, wenn es eine große und kleine Sekunde, Terz und Sext gebe, so sei nicht einzusehen, warum nicht auch der siebente Ton zwei Intervalle (große und kleine Septime) haben solle; die kleine Septime sei die Quint mit der kleinen Terz, die große Septime die Quint mit der großen Terz.

Philippe de Vitry (de Vitriaco) geboren in Vitry um 1290, gestorben 1361 als Bischof von Meaux, war ein bedeutender Komponist und Anhänger der neuen musikalischen Richtung seiner Zeit. Ihm wurden früher (von Coussemaker) folgende theoretische Werke zugeschrieben: Ars nova; Ars perfecta; Liber musicalium und Ars contrapuncti[2]). Nach den Forschungen Riemanns soll aber keine dieser Schriften von Philippe de Vitry herstammen; letzterer soll vielmehr lediglich Praktiker gewesen und daher aus der Reihe der Musiktheoretiker zu streichen sein[3]). „Trotz seiner Berühmtheit kennen wir von Philippe de Vitry gar nichts“[4]). Zeitgenössische Schriftsteller schreiben ihm Neuerungen im Gebrauche kleinerer Notenwerte zu. Sicher ist es ferner, daß etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts das Quinten- und das Oktavenverbot allmählich durchdrang. Die Konsonanzen wurden nur noch in vollkommene und unvollkommene geteilt. In der Komposition fand die Imitation immer mehr Eingang[5]). Inwieweit Philippe de Vitry an dieser Entwicklung beteiligt ist, läßt sich nicht genau bestimmen. Der Pariser Johannes de Muris scheint derjenige gewesen zu sein, welcher sich bemühte, die Praxis Philippes de Vitry in seinen theoretischen Werken zu vertreten und zu begründen[6]). — Johannes Verulus de Anagnia, etwa gleichzeitig mit Marchettus von Padua oder wenigstens

---

[1]) Das Buch erschien später nebst einem Kommentar 1488 zu Straßburg, bei Prijss, 1495 zu Leipzig. Eine deutsche Übersetzung davon sowie von dem Kommentar lieferte Karl Beck in den Publikationen des „Literarischen Vereins“ zu Stuttgart. (Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl. Leipzig 1905, S. 592.)

[2]) Alle herausgegeben von Coussemaker, Scriptores III.

[3]) Geschichte der Musiktheorie, S. XI.

[4]) Riemann, Handbuch der Musikgesch. II, 1. Teil 1907, S. 107.

[5]) Vgl. Möhler, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, S. 128.

[6]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 222 ff.

nicht viel später, schrieb einen Traktat „Liber de musica“[1]), in welchem er ausschließlich von den Teilungen des tempus perfectum und imperfectum in kleinste Teile (atomi) handelt[2]). Ähnlichen Inhalts ist die kleine Schrift des Theodoricus de Campo[3]), welche den Titel „De musica mensurabili“ führt und um 1350 entstanden ist. Theodoricus stützt sich wiederholt auf Johannes Verulus; während letzterer aber die Semiminima noch ablehnt, wird sie vom ersteren angenommen. Etwa derselben Zeit gehört das „Compendiolum artis veteris et novae“[4]) an, in welchem allerdings die Semiminima noch nicht erwähnt ist[5]).

Simon von Tunstede, ein Engländer, um 1351 Regens chori im Franziskanerkloster zu Oxford, gestorben 1369, schrieb ein Werk: De quatuor principalibus musicae[6]). In demselben bezeichnet er Ganzton, Quart und kleine Sext als unvollkommene Dissonanzen, große und kleine Terz und große Sext als unvollkommene Konsonanzen[7]). Für den polyphonen Gesang empfiehlt der Autor[8]) eine „Kombination des alten Parallelorganums (und zwar des Quintenorganums supra voce mit Oktavenverdoppelung des Cantus firmus oder beider Stimmen) mit einem Diskant, wobei die drei oder zwei Oberstimmen des Organums die falschen Parallelfortschreitungen durch Figuration verdecken, die diskantierende Stimme aber sich fortgesetzt in nur unvollkommenen Konsonanzen (Terzen, Sexten, Dezimen) zum Tenor halten solle“. Was die Unterscheidung der Notenzeichen nach ihrem Zeitwert anlangt, so geht Simon über den Gebrauch der Minima nicht hinaus; er lehnt also die Semiminima ab. Johannnes von Mantua (Mantuanus Carthusius), geboren zu Namur, bildete sich zuerst in seinem Vaterlande im Gesange aus, kam aber frühzeitig nach Italien, wo er Theologie und unter Anleitung des Meisters Victorino da Feltri Musik studierte. In Mantua trat er in ein Karthäuserkloster ein. Um 1380 verfaßte er eine Abhandlung: Libellus musicalis de ritu canendi etc., welche unter besonderer Berücksichtigung des Choralgesanges (z. B. der Kirchentöne) von den Hauptgegenständen der Musiktheorie handelt[9]). Johannes (John) de Tewkesbury soll 1388 eine Abhandlung „Quatuor principalia artis musicae“ verfaßt haben. Zu den ältesten englischen Kontrapunktisten gehört auch Lionel Power (um 1375), dessen Traktat

---

[1]) Coussemaker, Scriptores III, 129—177.

[2]) Das „tempus perfectum maioris divisionis duodenariae majoris prolationis“ soll danach 72 atomi enthalten.

[3]) Coussemaker, Scriptores III, 177 ff.

[4]) Anonymus III im 3. Bande der Scriptores Coussemakers.

[5]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 222.

[6]) Veröffentlicht von Coussemaker, Scriptores IV. Der vierte Teil (das 4. principale) ist auch im 3. Bande des Coussemakerschen Werkes als Anonymus I abgedruckt.

[7]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 119.

[8]) Coussemaker, Scriptores IV, 276 (nach Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 192).

[9]) Die Schrift ist noch nicht ediert. Manuskripte davon befinden sich im britischen Museum und in der vatikanischen Bibliothek. Vgl. Kornmüller, Lexikon der kirchl. Tonkunst, 2. Aufl., II, 144.

über den Diskantus von Haberl in einem Trienter Mensuralkodex aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts gefunden wurde[1]). Johannes de Grocheo (nach Riemann) Musikhistoriker um 1400, verfaßte einen interessanten Traktat, welcher die Entwicklung der damals bekannten Formen der weltlichen Vokal- und Instrumentalmusik (musica civilis [vulgaris]) ziemlich ausführlich behandelt und mit einer Abhandlung über den Tonsatz einer Messe schließt. Aegidius von Mureno (um 1400) schrieb einen Traktat über Mensuralmusik, in welchem sich interessante Bemerkungen über die musikalische Anlage älterer Lieder finden[2]). Ein gewisser Leo Hebraeus widmete (nach Coussemaker, Script. III, S. X) „auf Verlangen des hervorragenden Lehrmeisters der Musikwissenschaft Philipp von Vitry" diesem eine Arbeit über die musikalischen Intervallbestimmungen[3]). Arnulphus von St. Gilleno verfaßte einen Traktat „De differentiis et generibus cantorum, der von Gerbert[4]) veröffentlicht worden ist. Der Anonymus V im 3. Bande von Coussemakers Scriptores (Ars cantus mensurabilis, 14. Jahrhundert), erwähnt drei sonst unbekannte Musiktheoretiker: Nicolaus de Aversa, Cechus de Florentia und Guilelmus de Mastodis (Machault ?)[5]). Ein Engländer namens Chilston, welcher nach Riemann zwischen 1375 und 1400 gewirkt haben dürfte, ist der Verfasser eines musiktheoretischen Traktats, welchen Hawkins im 2. Bande seiner General history of music (1776)[6]) mitgeteilt und der sonst keine Beachtung gefunden hat. Philippotus Andreas schrieb einen Traktat „De contrapuncto quaedam regulae" [7]). Aus dem Orient sind zwei Autoren zu nennen, welche die sogenannte Messeltheorie[8]) behandeln: Mahmud Schirasi und Saffieddin Abdulmumin. Es ist interessant, daß diese Theoretiker früher als dies im Occident geschah, die kleine und große Terz sowie die kleine und große Sext als Konsonanzen behandelten[9]).

An anonymen Traktaten aus dem 14. Jahrhundert sind zu nennen: Compendiolum artis veteris et novae (nach Riemann um 1350)[10]); Ars cantus mensurabilis (nach Riemann um 1375)[11]); De diversis maneriebus in musica mensurabili (nach Riemann um 1350)[12]), ferner ein von J. Adr. de Lafage als Anonymus III veröffentlichter Traktat, den Riemann um 1350 entstanden sein läßt.

---

[1]) Haberl, Bausteine zur Musikgeschichte I, Wilhelm Dufay, 1885; Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 142 ff.

[2]) Coussemaker, Scriptores III.

[3]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 228.

[4]) Scriptores III.

[5]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 276.

[6]) S. 227—229.

[7]) Bei Coussemaker, Scriptores III.

[8]) Das arabische Wort messel ist der Ausdruck für die bei den arabisch-persischen Musiktheoretikern gebräuchliche Bestimmungsweise der Intervalle; es wurde hierbei der tiefere Ton eines Intervalls als ein vielfaches des höheren (der Saitenlänge nach) bezeichnet. Vgl. S. 34, Anm.

[9]) Vgl. Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., S. 849.

[10]) Bei Coussemaker, Scriptores als Anonymus III veröffentlicht.

[11]) Ebendaselbst als Anonymus V veröffentlicht.

[12]) Ebendaselbst als Anonymus VII veröffentlicht.

10. Das 15. und 16. Jahrhundert. Während in der älteren Periode der Musikgeschichte, und zwar bis ins 14. Jahrhundert hinein die Gelehrsamkeit das vorherrschende Moment ist und die Theorie der Praxis vorangeht, ist etwa vom 15. Jahrhundert ab fast durchgängig die Erfindung der Tonsetzer das Maßgebende. Erst aus der Praxis sucht man die Theorie abzuleiten. Freilich fehlt auch im 15. und 16. Jahrhundert die gelehrte, apriorische Behandlung des Gegenstandes nicht gänzlich. Man verschmäht es nicht, an das Alte, besonders an die griechische Musiktheorie wieder anzuknüpfen und das Vorhandene organisch weiter zu entwickeln. Die musikalisch-theoretischen Schriften des 15. und 16. Jahrhunderts haben einen mannigfaltigen Inhalt: Theoretisches (Intervallenlehre, Kirchentöne, Kontrapunkt, Mensur, alles in weitläufiger Behandlung, dazu noch Solmisation und griechische Systeme); Physikalisches (insbesondere Intervallenverhältnisse); Historisch-Biographisches; Philosophisch-Ästhetisches; Kritik und Polemik[1]).

Es sollen im folgenden die wichtigsten Musiktheoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts (etwa bis zum Beginn der tridentinischen Choralreform) vorgeführt und nach ihrer Nationalität gruppiert werden. In erster Linie haben Deutsche, Niederländer und Italiener auf dem in Betracht kommenden Gebiete gearbeitet; doch sind auch Spanier, Franzosen und Engländer zu erwähnen.

a) Deutsche. Gobelinus (Godefridus) Person, westfälischer Geschichtschreiber (1358—1421), Verfasser eines Tractatus musicae scientiae, wirkte um 1411 als Kanonikus, später als Dekan an der Marienkirche in Bielefeld[2]). Königshofen (eigentlich Jacobus Twinger) lebte in den letzten Jahrzehnten des 14. und den ersten des 15. Jahrhunderts. Er war Chorherr am St. Thomasstifte zu Straßburg und wurde im Jahre 1413 beauftragt, das Straßburger Missale zu reformieren. Außer anderen Werken verfaßte er eine musiktheoretische Schrift, welche vornehmlich von der liturgischen Musik handelt und den altertümlichen Titel Tonarius führt[3]). Adam von Fulda (zwischen 1440 und 1500), ein geschätzter Komponist und klassisch gebildeter Humanist, verfaßte um 1490 einen wertvollen Traktat „De musica“, in welchem alle Gebiete der damaligen Musiktheorie behandelt sind, vor allem die Mensural- und Figuralmusik[4]). Der Verfasser würzt seine theoretischen Darlegungen mit Versen aus Virgil, Horaz und Ovid. Er beklagt den Verfall der musikalischen Kunst seiner Zeit. Als Erfinder des sogenannten „kanonischen“ Gesanges bezeichnet der Verfasser den Franzosen Dufay (du Fay). Adam von Fulda stellt in seinem Buche zehn Hauptregeln für Komponisten auf; dieselben sind für die Musikgeschichte von Bedeutung. Aus den musiktheoretischen Ansichten des Autors sei hervorgehoben, daß er folgende Notengattungen kennt: 1. Maxima (die

---

[1]) Prosniz, Kompendium I, 142 ff.

[2]) Vgl. Kirchenmusikal. Jahrbuch, 20. Jahrg., S. 177 ff.

[3]) Eine Spezialstudie über Königshofen als Choraltheoretiker veröffentlichte Dr. Mathias, Straßburg, 1903.

[4]) Abgedruckt bei Gerbert, Scriptores III.

größte); 2. Longa (die lange); 3. Brevis (die kurze); 4. Semibrevis (die halbkurze); 5. Minima (die kleinste); 6. Semiminima (die halbkleinste); 7. Fusa (die geschwänzte); 8. Semifusa (die doppeltgeschwänzte). — Der Geistliche Konrad von Zabern aus Mainz (1474) schrieb ein den Choralgesang behandelndes Werk: De modo bene cantandi choralem cantum. Sebastian Virdung, ebenfalls ein Geistlicher, Organist in Amberg, später in Basel, verfaßte eine für die Geschichte der Instrumentalmusik wichtige Schrift: „Musika getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priester von Amberg, um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser bekannten dreye Instrumente, der Orgeln, der Lauten und Flöten transferieren zu lernen, kürzlich gemacht" (1511)[1]. Johann Keck van Giengen, Benediktinermönch zu Tegernsee (um 1450), schrieb ein „Introductorium musicae"[2], worin besonders die mathematisch-physikalischen Gesetze der Töne behandelt werden. Johann (Georg) Reischius (Reisch), Prior des Kartäuserklosters bei Freiburg i. Br., schrieb: „Margarita philosophica" (1496), worin die Principia musicae und die Musica figurata behandelt sind. Wolfgang Seidl (1491—1562), Benediktinermönch zu Tegernsee, verfaßte einen Traktat „Musica choralis".

Michael Keinspeck (Kiensbeck), aus Nürnberg gebürtig, schrieb ein 1500 in Nürnberg erschienenes Schriftchen: Lilium musicae planae. Balthasar Prassberger (Prasberg), geboren zu Merseburg, um 1500 Kantor zu Basel, ist der Verfasser eines kleinen, auch den kirchlichen Choralgesang behandelnden Werkes: Clarissima planae atque choralis interpretatio musicae (Basel 1501). Die von Martin Agricola (1486 bis 1556) verfaßten Bücher „Musica figuralis" und „Musica instrumentalis" bilden eine Hauptquelle für die Geschichte der Musikinstrumente im 15. und 16. Jahrhundert. Von demselben Verfasser stammen noch unter anderem eine „Scholia in musicam planam Wenceslai de Nova Domo" (1540), sowie das Werk „Musica choralis deudsch" (1533).

Dem 16. Jahrhundert gehören noch folgende Verfasser von musiktheoretischen Kompendien oder Katechismen an: Sebald Heyden, geboren 1498 zu Nürnberg, Rektor der dortigen Sebaldusschule (Musicae, i. e. artis canendi libri duo; Musicae στοιχείωσις, Elementarlehre, 1532); Gregor Faber, Musikprofessor in Tübingen (Institutio musices, sive musices practicae erotematum lib. II.)[3]; Nicolaus Faber (Rudimenta musicae, 1516); Heinrich Faber, gestorben 1552 als Rektor zu Ölsnitz i. V. (Compendiolum musicae pro incipientibus, 1548); Johann Zanger, aus Jnnsbruck gebürtig, gab 1554 ein vortreffliches Kompendium: Practicae musicae praecepta heraus; Wenceslaus Philomathes, geboren zu Neuhaus in Böhmen (Musicorum libri quatuor, Wien 1512)[4];

---

[1]) Neu herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882.

[2]) Herausgegeben von Gerbert, Scriptores III.

[3]) Dieses Werk enthält Kompositionen von Josquin, Brumel und Ockenheim.

[4]) Das Büchlein bietet eine kurze Abhandlung über die Theorie des Cantus planus und der Mensuralmusik in Versen.

Virgil Haug (Haugk), Kantor in Breslau (Erotemata musicae practicae, 1541); Lucas Lossius, gestorben 1582 als Rektor in Lüneburg (Erotemata musicae practicae, 1563)[1]); Ambrosius Wilphlingseder, Kantor in Nürnberg, gestorben 1563 (Erotemata musicae practicae, lateinisch und in deutscher Übersetzung erschienen); Gallus Dreßler, Komponist vieler mehrstimmiger geistlicher Kanzonen, um 1558 Kantor zu Magdeburg, von 1566 an Diakonus an der Nikolaikirche zu Zerbst, verfaßte: Praecepta musicae practicae (1563) und Musicae practicae elementa (1571); Nicolaus Roggius, Kantor zn Braunschweig, veröffentlichte: Musica practica sive artis canendi elementa (1566); Friedrich Beurhusius, Konrektor zu Dortmund, schrieb: Erotemata musica (1580) und Musicae rudimenta (1581); Wolfgang Figulus, gestorben 1588 als Stadtkantor zu Meißen (Elementa musicae); Sethus Calvisius, Kantor der Thomasschule in Leipzig, gest. 1615, Verfasser eines 1594 erschienenen Kompendiums der Musiktheorie für Lehrzwecke.

Hervorragende Verdienste um die Verbreitung musikalischer Kenntnisse erwarb sich ferner der bekannte Humanist Johannes Cochlaeus[2]). Derselbe war 1479 zu Wendelstein bei Nürnberg geboren, wurde Magister in Köln, später Schulrektor in Nürnberg. Im Jahre 1518 (oder 1519) wurde er in Rom zum Priester geweiht; kurz vorher war er zu Ferrara zum Doktor der Theologie promoviert worden[3]). Nachdem er von seiner Stiftspfründe in Frankfurt a. M. und von seiner Stellung als Hofkaplan des Herzogs Georg von Sachsen infolge der kirchlichen Wirren vertrieben worden war, wurde er 1539 Domherr in Breslau. Hier starb er im Jahre 1552. Seine musiktheoretischen Werke sind: De musica activa (1507); Tetrachordum musices[4]); Speculum antiquae devotionis circa Missam et omnem cultum Dei (1549). — Als einer der bedeutendsten Schüler des Cochlaeus ist zu nennen der 1488 zu Glarus geborene Heinrich Loris (Loritus, Glarean). Derselbe studierte in Köln Theologie und Musik, wurde 1512 Poeta laureatus, lebte alsdann in Paris und Basel, zuletzt in Freiburg i. Br. Sein Hauptwerk führt den Titel Dodecachordon (1547). In demselben handelt er auch von den Kirchentönen und führt den Nachweis, daß ihrer 12 gezählt werden müssen. Interessant sind ferner des Verfassers Belege für die komplizierte Kanonkunst des 15. und 16. Jahrhunderts[5]). — Bedeutend als Lehrer der Musik war ferner Andreas Ornithoparchus (Vogelsang), 1516 Magister der freien Künste zu Tübingen. Derselbe unternahm große Reisen, auf denen er musiktheoretische Vorlesungen hielt. Aus den letzteren entstand das seinerzeit hochgeschätzte

---

[1]) Der Verfasser behandelt im ersten Teile den Choral, im zweiten die Mensuralmusik.

[2]) Der eigentliche Familienname lautete Dobnek (Dobenek); Cochlaeus ist das Pseudonym des Autors, welcher diesen Namen mit Rücksicht auf seinen Geburtsort Wendelstein (cochlea = Schnecke, Wendeltreppe) wählte.

[3]) Vgl. Dr. Otto, Johannes Cochlaeus, der Humanist, Breslau, 1874.

[4]) Gerade dieses Werkchen ist charakteristisch für die musikalische Bildung jener Zeit.

[5]) Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., 1905, S. 456.

Buch: Musicae activae micrologus, welches den Cantus planus, die Tonarten, die Mutationen, die Mensur, die Akzente und den Kontrapunkt behandelt. Othmar Luscinius (Nachtgall oder Nachtigall), geboren 1487 zu Straßburg i. Els., ein gelehrter Theologe und Musiktheoretiker, war zuerst Organist in seiner Heimatsstadt, später Kanonikus bei St. Moritz in Augsburg. Er zog infolge der kirchlichen Wirren nach Freiburg i. Br. und schließlich nach Straßburg. Er starb 1537 in der Kartause bei Freiburg. Von seinen zwei Werken „Institutiones musicae“ (1515) und „Musurgia, seu praxis musicae“ (1536) bietet besonders das letztere großes Interesse durch die Abbildung und Beschreibung der zur Zeit des Verfassers gebräuchlichen Musikinstrumente. Im Jahre 1513 erschien in Krakau das musikalische Lehrbuch des Wiener Musiklehrers Stephan Monetarius unter dem Titel „Epitoma utriusque musices practicae“. Georg Rhaw (Rhau), geboren 1488 zu Eisfeld in Franken, seit 1519 Kantor in Leipzig, später in Wittenberg, gestorben 1548, schrieb ein Enchiridion musices, dessen erster Teil den Choral behandelt. Der Autor war auch ein geschätzter Komponist und Musikdrucker. Nicolaus Listenius, bedeutender Tonlehrer, behandelte in seinem klar und leichtfaßlich geschriebenen Elementarlehrbuch „Rudimenta musicae“ (Wittenberg 1533) die Elemente der Musik, den Cantus gregorianus in ein- und mehrstimmigen Beispielen, dann die Mensuralmusik. Hermann Finck, geboren 1527, gestorben 1558 als Organist in Wittenberg, ist der Verfasser eines gründlichen, mit vielen Beispielen versehenen Werkes: Practica musica (1556). Adam Gumpeltzhaimer, ein vortrefflicher Tonsetzer und Theoretiker, geb. 1559 zu Trostberg in Oberbayern, von 1581 ab Kantor in Augsburg, woselbst er 1625 starb, verfaßte 1591 ein Compendium musicae, eine Neubearbeitung des Kompendiums von Heinrich Faber, ein geschätztes Werk, das viele Auflagen erlebte. Bartholomaeus Gesius (Göss), gestorben 1613 als Kantor in Frankfurt a. O., verfaßte eine Synopsis musicae practicae. Johannes Nucius, geboren 1556 zu Görlitz, Mönch im Kloster Rauden in Oberschlesien, gestorben um 1620 als Abt in Himmelwitz, verfaßte ein kleines theoretisches Werk unter dem Titel: Musicae poëticae, sive de compositione cantus praeceptiones absolutissimae etc. Neiße 1613. Michael Prätorius, geboren 1571, gestorben 1621 zu Wolfenbüttel, zuletzt Kapellmeister und Kammersekretär des Herzogs von Braunschweig, schrieb ein für die Musikgeschichte äußerst wertvolles Quellenwerk über alte und mittelalterliche Musik unter dem Titel: Syntagma musicum (1614—1620, 4 Teile).

b) Niederländer. Einer der ältesten niederländischen Kontrapunktisten ist Henricus de Zeelandia (um 1400). Derselbe verfaßte einen an Johannes de Muris (de Francia) sich anlehnenden, aber die Mensurallehre erheblich weiter führenden Traktat „De musica“, der sich in der Prager Bibliothek befindet[1]). Nach Ambros[2]) ist der Autor „der

[1]) Einen Auszug aus diesem Werke lieferte Joh. Wolf im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1899, S. 1 ff.

[2]) Geschichte der Musik, Leipzig 1892, II, 419.

erste, bei welchem wir die Unterscheidung der Grundmaße des Modus, Tempus und der Prolation antreffen, welche wieder in perfekte und imperfekte geteilt werden". Johannes Ciconia, geboren zu Lüttich, um 1400 Kanonikus in Padua, verfaßte einen Traktat „De proportionibus". Der auch als Komponist geschätzte Autor eröffnet die Reihe der Niederländer, welche im 15. Jahrhundert in Italien wirkten. Zu nennen ist zunächst Simon de Quercu[1]), geboren um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu Brabant. Derselbe wirkte als erster Kapellsänger des Herzogs Ludovico Sforza in Mailand und verfaßte zwei in Wien erschienene Schriften, eine musiktheoretische (Opusculum musices perquam brevissimum de Gregoriana et figurativa atque Contrapuncto simplici percommode tractans) und eine liturgische (Vigiliae cum vesperis et exequiis mortuorum, 1513). Johannes Tinctoris, Komponist und hervorragender Musikschriftsteller, dessen niederländischer Name (nach Riemann) wohl Verwere gewesen sein mag, geboren um 1446 zu Poperinghe, war um 1475 Kapellmeister am Hofe Ferdinands von Aragonien zu Neapel, ging später nach Frankreich und starb als Kanonikus zu Nivelles im Jahre 1511. Von seinen musiktheoretischen Schriften[2]) seien folgende erwähnt: Liber de arte contrapuncti (1477)[3]); Terminorum musicae diffinitorium (ein kleines musikalisches Wörterbuch, das älteste seiner Art); De inventione et usu musicae. Neben Tinctoris lehrten in Neapel die Niederländer Bernhard Hykaert und Wilhelm Guarnerius, von denen jedoch keine musiktheoretischen Traktate, sondern nur Kompositionen erhalten sind[4]). Andreas Petit Coclicus, geboren um 1500 im Hennegau, ein Schüler von Josquin Deprés, war eine Zeitlang Sänger an der päpstlichen Kapelle, lebte dann in Nürnberg und zuletzt in Kopenhagen, woselbst er um 1563 starb. Er verfaßte ein „Compendium musices", welches für den Schulunterricht bestimmt war und vornehmlich die Gesangskunst, den Kontrapunkt und die Kompositionslehre behandelte. Hubert Waelrant, ein ausgezeichneter belgischer Komponist, begründete 1547 zu Antwerpen eine Musikschule, durch welche er auch einigen Einfluß auf die Entwicklung der Musiktheorie ausübte. Er führte statt der Solmisation nach Hexachorden die mit den sieben Tonnamen bo, ce, di, ga, lo, ma, ni = c d e f g a h

---

[1]) Dieser Name ist eine Latinisierung des niederländischen van Eycken, bezw. des französischen du Chesne (lateinisch quercus = die Eiche).

[2]) Eine Charakteristik der Werke dieses Autors gibt Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 301 ff. Vgl. Kornmüller über Tinctoris im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1903, S. 1—28, und Haberl ebendaselbst 1899, S. 69—80.

[3]) Veröffentlicht bei Coussemaker, Scriptores IV, 76—153. Interessant ist die Bemerkung des Joh. Tinctoris, nach welcher erst etwa seit 40 Jahren Kompositionen existierten, die nach dem Urteil der Kundigen des Anhörens würdig wären. Als bedeutende Komponisten seiner Zeit nennt der Verfasser: John Dunstaple, Gilles Binchois, Wilhelm Dufay, Okeghem, Regis, Busnois, Caron und Faugues. Um 1430 muß, wie Riemann bemerkt, in der Behandlung der Dissonanzen ein ziemlich rascher Umschwung eingetreten sein, worüber Tinctoris einigen Aufschluß gibt.

[4]) Prosniz, Kompendium I, 143; Mendel-Reißmann, Musikalisches Konversations-Lexikon, 4. Band, S. 430. Eitner, Quellen-Lexikon IV, 401.

(voces Belgicae, Bocedisation) ein. Endlich ist noch Joh. Alb. Bannus, katholischer Priester zu Haarlem, zu erwähnen, welcher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte und das für die Musikgeschichte wichtige Werk „Deliciae musicae veteris“ schrieb.

c) Italiener. Ugolino de Orvieto, im Jahre 1380 zu Forli geboren, Archipresbyter in seiner Vaterstadt, später in Ferrara, gestorben 1449, gehört zu den bedeutenderen, aber erst in neuester Zeit mehr gewürdigten Musiktheoretikern des Mittelalters. Er verfaßte einen in der Casanatensischen Bibliothek zu Rom[1]) handschriftlich vorhandenen, sehr umfangreichen Traktat unter dem Titel: „Musicae disciplina Ugolini Urbevetani Archipresbyteri Ferrariensis“[2]). Das Werk zerfällt in fünf Bücher, von denen das erste von der Musica plana, das zweite vom Kontrapunkt, das dritte von der Mensuralmusik[3]) handelt, während das vierte und fünfte Buch der musikalischen Arithmetik und Proportionslehre gewidmet sind. Ugolinos Werk umfaßt die ganze musikalische Wissenschaft seinerzeit. Über die Stellung des Autors in der Geschichte der Musikwissenschaft bemerkt Haberl, daß derselbe „den Platz zwischen Marchettus von Padua und Tinctoris einnehme, als Mittelglied aus der Mitte des 15. Jahrhunderts“[4]). Eine eingehende Darstellung der Musiktheorie Ugolinos hat Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch (1895, S. 1 ff.) geliefert. — Ebenfalls in der Mitte des 15. Jahrhunderts wirkte zu Neapel der Mensuraltheoretiker Philippus de Caserta, bekannt durch sein Werk „De diversis figuris notarum“[5]). Nicolaus de Capua veröffentlichte 1415 ein Compendium musicae, das 1853 von Adrien de Lafage neu herausgegeben wurde. Prosdocimus de Beldemandis (Beldomandis), um 1422 Professor der Philosophie in seiner Vaterstadt Padua, verfaßte mehrere die Mensuralmusik behandelnde Traktate, von welchen fünf im 3. Bande der Coussemakerschen Scriptores veröffentlicht sind. Anselmus von Parma, gestorben um 1443, als vielseitiger Gelehrter geschätzt, ist der Autor einer im Jahre 1824 zu Mantua aufgefundenen Schrift: „De harmonia dialogi.“ Von Bonaventura de Brescia, einem Minoriten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, rühren folgende musiktheoretischen Schriften: Breviloquium musicale (1497); Regulae musicae planae; Brevis collectio artis musicae, quae dicitur ventura[6]). Giovanni Spataro (Spadaro), geboren um 1460 zu Bologna, gestorben 1541 als Kapell-

---

[1]) Diese Bibliothek bildet jetzt einen Teil der Bibliotheca regia Vittorio Emmanuele.

[2]) Vgl. die biographischen Notizen von Haberl im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1895, S. 40 ff.

[3]) Das dritte Buch ist eigentlich ein nach scholastischer Beweisform in behaglicher Breite durchgeführter Kommentar zu einem dem Johannes de Muris irrtümlich zugeschriebenen, in jener Zeit sehr geschätzten Traktate. Vgl. Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1895, S. 19.

[4]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1895, S. 41.

[5]) Coussemaker, Scriptores III.

[6]) Unter Musica ventura (zu Deutsch „Zukunftsmusik“) versteht der Autor die Mensural- und polyphone Musik.

meister an der Petroniuskirche daselbst, geschätzt als einer der größten Musikgelehrten seinerzeit, hinterließ einen Tractato di musica (1531). Der Autor war ein Gegner des nunmehr zu nennenden bedeutenden Mensuraltheoretikers Franchino Gafori (Gafurius). Dieser, geboren 1451 zu Lodi (daher Laudensis genannt), wirkte von 1484 bis zu seinem im Jahre 1522 erfolgten Tode als Domkapellmeister in Mailand. Obwohl er die altgriechische Musiktheorie als die Grundlage aller Musikwissenschaft ansah, nahm er doch an der praktischen Entwicklung der Musik seinerzeit regen Anteil und suchte dieselbe nach Kräften zu fördern. Sein bedeutendstes Werk „Practica musicae sive musicae actiones“ (1496) behandelt in den ersten drei Büchern die Lehre von den Kirchentonarten, der Notation und dem Kontrapunkt, in dem vierten die Probleme der Mensur. Ein zweites Werk „Theoricum opus musicae disciplinae“ (1480, 2. Auflage 1492 als Theorica musicae), handelt von der antiken Musiklehre nach Boëthius und von der Solmisation. Ein drittes Werk „Apologia Fr. Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses“ (1520) bildet „den Höhepunkt einer seit längerer Zeit entbrannten Fehde der Musikgelehrten Bolognas, namentlich ihres Hauptes, des Spaniers Bartolomeo Ramis und seines Schülers Spataro gegen die Theoretiker Burcius und Gafori, betreffend die mathematische Teilung der Intervalle“ [1]). Gafori hat auch mehrere kirchliche Kompositionen hinterlassen, welche handschriftlich im Archiv des Doms zu Mailand erhalten sind [2]). Blasius Rossetti, Priester und Organist zu Verona, daselbst Ende des 15. Jahrhunderts geboren, verfaßte 1529: „Rudimenta musices, de triplici musices specie etc.“; der zweite Teil behandelt die Ausführung des Gesanges und die Ordnung des Hochamtes für den Chor und den Organisten. Nicola Vicentino, geboren 1511, Priester und Hofkapellmeister zu Ferrara, machte in seiner Schrift „L'antica musica ridotta alla moderna pratica“ (1555) den Versuch, die Tongeschlechter der alten Griechen für die Musik seinerzeit nutzbar zu machen. Er gab ferner in der genannten Schrift eine Beschreibung des von ihm erfundenen Archicembalo, welches die durch ♯ und ♭ von den Stammtönen abgeleiteten Töne unterschied [3]). In dem genannten theoretischen Werke empfiehlt der Autor die Rückkehr zu den Alten und hofft dadurch eine Reform des durch Überkünstelung entarteten Kontrapunkts zu erreichen. Daß Vicentino einem Fortschritt an sich durchaus nicht abhold war, beweist der Umstand, daß er selbst die Schranken einer strengen Diatonik der Kirchentöne durchbricht. Steffano Vanneo, geboren 1493, Mönch im Augustinerkloster zu Ascoli, verfaßte (1531) in italienischer Sprache [4]) ein musikalisches Lehrbuch „Recanetum de musica aurea“, dessen erster

---

[1]) Prosniz, Kompendium der Musikgeschichte I, S. 143.

[2]) Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., S. 412. Eitner, Quellen-Lex. IV, 120 ff.

[3]) Vgl. Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., S. 1395. In seinen Madrigalen hatte Vicentino das chromatische und enharmonische Tongeschlecht der Alten wieder zu Ehren bringen wollen.

[4]) Nur die von Rossetti besorgte lateinische Übersetzung dieses Buches ist im Druck erschienen (Verona 1533).

Teil vom gregorianischen Choral, der Solmisation und den Tonarten, der zweite von der älteren Mensuralmusik, der dritte vom Kontrapunkt handelt. Von dem Franziskanermönch Angelo da Picitone, welcher 1541 Generalprokurator seines Ordens wurde, stammt ein 1547 erschienenes Buch „Fior angelico di musica". Pietro Cannuzzi (Canutio, auch Potentinus genannt), ein Minoritenmönch, geboren zu Potenza im Königreich Neapel, gilt als der Verfasser eines im Anfang des 16. Jahrhunderts erschienenen Traktats „Regulae florum musicae". Ludovico Fogliano (Fogliani), genannt Mutinensis von seinem Geburtsorte Modena, gestorben um 1539, gab 1529 ein wichtiges Werk: „Musica theorica" heraus. Nicolaus Burtius (Burci), gestorben 1518 in Parma, verfaßte ein Buch: „Musices opusculum" (1487), eines der ältesten Werke, welche gedruckte Mensuralmusik enthalten. Als einer der vorzüglichsten italienischen Theoretiker gilt Pietro Aron (Aaron), Kanonikus in Rimini, später (1536) Mönch vom Orden der Kreuzträger. Von ihm stammen folgende theoretische Schriften: Il Toscanello in musica; Compendiolo di molti dubbi segreti e sentenze intorno al canto fermo e figurato; De institutione harmonica und Lucidario in musica (1545). Sein Schüler, der Minoritenmönch Aiguino von Brescia, in ehrender Anerkennung seines Strebens auch Illuminato genannt, schrieb ein größeres Werk über den Kirchengesang unter dem Titel: La illuminata dei tutti i tuoni di canto fermo etc. Giovanni Lanfranco, Kapellmeister zu Brescia, behandelte in seinem geschätzten Werke „Scintille di musica etc." (1533) den Cantus firmus und den Figuralgesang. — Der bedeutendste italienische Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts ist Gioseffo Zarlino. Derselbe wurde im Jahre 1517 zu Chioggia in Venetien geboren, trat 1537 in den Franziskanerorden ein, wurde Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig und blieb in dieser Stellung bis zu seinem im Jahre 1590 erfolgten Tode. Von Zarlinos musiktheoretischen Werken[1]) führt das hervorragendste den Titel: Istituzioni harmoniche (1558); in demselben werden zum ersten Male die Regeln des doppelten Kontrapunkts klar und vollständig behandelt. Nach Zarlino beruht auf der Unterscheidung des Dur- und Mollakkords die gesamte Harmonie[2]). Das genannte Werk des italienischen Meisters bildete zwei Jahrhunderte lang die Hauptquelle, aus welcher die Musiktheoretiker schöpften. — Aus dem 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts sind ferner noch zu nennen: Rocco Rodio, geboren um 1530 in Kalabrien (Regole per far contrappunto solo e accompagnato nel canto fermo, 2. Aufl. 1609)[3]); Camillo Perego, Priester, gestorben um 1574 (La regola del canto fermo Ambrosiano); Pietro Ponizio (Pontio), geboren 1532 zu Parma, gestorben 1596 als Domkapellmeister zu Mailand (Ragionamento di musica, 1588; Dialogo

---

[1]) Als Kirchenkomponist war Zarlino nicht besonders hervorragend; seine Kompositionen werden als trocken und steif bezeichnet.

[2]) Vgl. Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., S. 1485; Geschichte der Musiktheorie, S. 369 ff.; Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, II, 280.

[3]) In diesem Buche befinden sich die Regeln für den sogenannten Contrappunto al mente.

ove si tratta della teorica e pratica di musica, 1595); Antonio Doni, gestorben 1574 (Dialoghi della musica und Libreria)[1]); Francesco Roselli (François Roussel), um 1548 Gesanglehrer an der Capella Giulia im Vatikan; Hieronimo Roselli, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts, Mönch zu Monte Cassino, später Abt in Sizilien (Trattato della musica spherica); Orazio Tigrini, Kanonikus zu Arezzo, Verfasser eines 1588 in Venedig erschienenen, in 4 Bücher geteilten Kompendiums der Musiktheorie, in welchem auch die Kirchentonarten berücksichtigt sind; Vincenzo Galilei (geboren um 1533 zu Florenz), der Vater des berühmten Astronomen, bekämpfte die damals zur Herrschaft gelangte Kontrapunkt-Musik und versuchte mit seiner Schrift „Dialogo della musica antica e della moderna" (1581) sowie in einer Streitschrift gegen Zarlino eine Wiedergeburt der griechischen Musik anzubahnen. Von neueren Musikschriftstellern wird er als der „Urheber der neueren Melodik" bezeichnet; als Mitglied eines vornehmen, ästhetische Bildung anstrebenden Kreises in Florenz versuchte Galilei seine Ideen auch praktisch zu verwirklichen. Er setzte ein Stück aus Dantes „Divina commedia", sowie Abschnitte aus den Klageliedern des Propheten Jeremias in Musik, wobei er sich bemühte, den Vortragsrhythmus mit der Melodie möglichst in Einklang zu bringen. Die Kompositionen, welche Galilei selbst zur Laute vortrug, wurden mit Beifall aufgenommen, und der melodische Sologesang mit Begleitung fand große Verbreitung[2]). Scipione Cerrēto, geboren 1551 zu Neapel, verfaßte drei bedeutende theoretische Werke, von denen zwei im Druck erschienen: Della pratica musica vocale e stromentale (1601) und Arbore musicale etc. (1608); das dritte: Dialogo harmonico (Lehrbuch des Kontrapunkts und Kanons), ist nur im Manuskript erhalten. Giovanni Guidetti (1532—1592), ein Schüler Palestrinas, 1575 Benefiziat an der vatikanischen Hauptkirche in Rom, verfaßte mehrere für den liturgischen Gottesdienst gültige Werke: Directorium chori (1551); Cantus eccles. Officii major. Hebdom. (1587); Praefationes in cantu fermo (1588). Bonaventura Rapiccia, Franziskaner zu Castro-Alfieri in der Diözese Asti, verfaßte 1592 ein Buch: Dialogum de rubricis Breviarii et Missalis, adjunctis aliquot observationibus cantus Gregoriani.

d) Spanier. Bartolomeo Ramis (Ramos) de Pareja, geboren um 1440, Professor der Musik in Salamanca, später in Bologna, verfaßte zunächst in spanischer Sprache ein leider verloren gegangenes Werk über Musiktheorie, später ein solches in lateinischer Sprache unter dem Titel „Musica practica" (1482). Francesco Tovar, geboren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ließ drucken: „Libro de musica practica". Alphons de Castillo, Doktor der Universität Salamanca im 15. Jahrhundert, schrieb eine Abhandlung: Die Kunst des gregorianischen Gesanges (1504). João Rodriguez, Domsänger zu

---

[1]) Letzteres Werk ist ein für die Musikgeschichte höchst schätzenswerter Katalog.

[2]) Vgl. Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., S. 414; Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, II, 98. Eitner, Quellen-Lexikon IV, 128.

Salamanca, geboren um 1460, verfaßte 1503 einen Traktat über den gregorianischen Gesang. Luis de Hinestrosa veröffentlichte 1557 einen Traktat über Notation und Tabulatur für Laute, Harfe und Viola, über Choral- und figurierten Gesang, sowie über den Kontrapunkt. Juan Martinez, Domkapellmeister zu Sevilla, veröffentlichte 1560 ein Lehrbuch: Arte de canto etc. Diego Ortiz, zu Toledo geboren, ein tüchtiger Kirchenkomponist, um 1558 Kapellmeister des Vizekönigs von Neapel, verfaßte außer einem kleineren musiktheoretischen Werke[1]) auch ein musikalisch-liturgisches in lateinischer Sprache unter dem Titel: Musices liber primus Hymnos, Magnificat, Salves, Motecta, Psalmos aliaque diversa cantica complectens (Venedig 1565). Von Thomas de S. Maria, einem Dominikaner zu Madrid (aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts), rühren zwei gute musikalische Traktate; einen derselben (Libro Llamado Arte de tanner fantasia etc., Valladolid 1565), welcher selten geworden ist, besitzt die Proskesche Bibliothek in Regensburg. Francesco Salinas (gestorben 1590), Professor an der Universität Salamanca, gab 1577 ein Werk „Libri septem de musica“ heraus, welches „ein Zeugnis von seiner tiefen Musikkenntnis, seiner allseitigen Bildung und seinem philosophischen Geiste ablegt“[2]).

e) Von Portugiesen sind zu nennen: Matheo de Aranda, Professor der Musik an der Universität Coimbra und Kapellmeister in Lissabon, veröffentlichte 1533 einen „Tradado de canto llano y contrapunto“, in welchem S. 14—71 der gregorianische Gesang behandelt ist; João Rodriguez, portugiesischer Mönch und Tonlehrer, gab 1560 zu Lissabon ein „Arte de canto chaõ“ betiteltes Buch heraus; Vicente Lusitano, ein geschätzter Motettenkomponist, um 1551 Sänger an der Vatikanischen Kapelle zu Rom (Introduttione facilissima et novissima di canto fermo figurato etc.); Manoël Mendes, ein tüchtiger Komponist und Musiklehrer, geboren zu Evora um die Mitte des 16. Jahrhunderts, gestorben 1605, Verfasser eines Traktats über den Kirchengesang[3]); Antonio Fernandez, Priester und Chormeister zu Lissabon, Verfasser einer musiktheoretischen Schrift, worin auch über den Gesang und das Orgelspiel gehandelt wird; João de St. Maria, geboren gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Terano (Provinz Transtagana), Kanonikus des Augustinerordens und Kapellmeister in Lissabon, Verfasser eines Werkes über den Kontrapunkt (Tres libros de contraponto).

f) Franzosen. Jean Charlier de Gerson (Johannes Gerson), geboren 1363 zu Gerson in der Diöcese Reims, ein berühmter Theologe, Kanzler der Universität Paris, gestorben 1429 zu Lyon, schrieb neben anderen Werken auch einige über würdigen Kirchengesang und über die Ausbildung der Stimme (De laude musicae; De canticorum originali ratione; De disciplina puerorum). Guillaume Guerson,

---

[1]) Der Titel lautet: Tractado de glosar sobre clausulos y otros generos de puntos en la musica de violones nuovamente puesto en luz, Rom 1553.

[2]) Kornmüller, Lexikon II, 231. Eitner, Quellen-Lexikon VIII, 399.

[3]) Kornmüller, Lexikon II, 179. Eitner, Quellen-Lexikon VI, 435.

geboren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Longueville, einer der ältesten Kontrapunktisten, schrieb ein Buch über die Elemente der Musik, die Kirchentonarten, den Cantus planus, den Kontrapunkt und die Notation. Nicolas Wollick (Bollicius, Vollicius), geboren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Bar le Duc, wurde, nachdem er in Köln studiert hatte, Magister artium in Metz. Er verfaßte zunächst ein größeres musikalisches Werk unter dem Titel: Opus aureum musices castigatissimum de Gregoriana et figurativa (1501); später verfertigte er davon einen Auszug unter dem Titel: Enchiridion musices . . . de Gregoriana et figurativa etc. (1509). Carolus Bovillus (Bovelles, de Bovilla), gestorben um 1553 als Kanonikus zu Noyon, schrieb einen Traktat: Rudimenta musicae figuratae (1510).

g) Engländer. Thomas von Walsingham, ein Benediktiner, geboren um 1440, schrieb einen Traktat unter dem Titel: Regulae de figuris compositis et non compositis et de cantu perfecto et imperfecto. Guilelmus Monachus (um 1450), wahrscheinlich englischer Geburt, verfaßte eine von Coussemaker[1]) veröffentlichte Schrift, welche ausführlich von den Formen des englischen Diskantus (Gymel und Fauxbourdon) handelt[2]). John Hanboys (Hamboys), um 1463 gestorben, angeblich der älteste englische Doctor musicae, schrieb ein einflußreiches, von Coussemaker[3]) veröffentlichtes Werk über Mensuralmusik (Summa super musicam continuam et discretam). Dieser Traktat wurde nebst dem des obengenannten Italieners Prosdocimus maßgebend für eine wichtige Änderung in der Notation, nämlich für den Übergang von der sogenannten schwarzen zur weißen Notation[4]). Johannes Hothby (Hothobus, Octobus, Otteby, Fra Ottobi), ein Karmeliter englischer Abstammung, lebte, nachdem er Spanien, Frankreich und Deutschland durchwandert hatte, von 1467—1486 als Domkapellmeister und Vorsteher einer Schule in Lucca; er wurde alsdann vom Könige von England heimberufen und starb 1487 zu London. Von ihm stammen außer neun erhaltenen Kompositionen[5]) mehrere musiktheoretische Traktate. Als sicher echt gelten folgende drei: Calliopea leghale (in italienischer Sprache)[6]), ferner ein Traktat in zwei Abteilungen mit folgenden Titeln „Jo. Octobi Carmelitae regulae contrapuncti" und „Regulae cantus mensurati eiusdem Octobi"[7]), endlich eine gegen Bartholomäus Ramis gerichtete Excitatio quaedam per refutationem. Coussemaker erwähnt ferner im 3. Bande seiner Scriptores (p. XXXI) noch folgende Werke Hothbys:

---

[1]) Scriptores III.

[2]) Über die genannte Schrift handelt G. Adler in seiner „Studie zur Geschichte der Harmonie", 1881.

[3]) Scriptores I.

[4]) Vgl. den über die Geschichte der Mensuralmusik handelnden Teil.

[5]) Vgl. Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1893, S. 5.

[6]) Herausgegeben von Coussemaker, Histoire de l'harmonie etc., S. 295 bis 349.

[7]) Dieser Traktat ist in der Bibliotheca del Liceo musicale zu Bologna als Kopie aus einem Florentiner Kodex vorhanden, aber noch nicht ediert.

Tractatus de proportionibus; Ars musica Joannis Ottobi; Dialogus Joannis Hothby Anglici in arte musica; Epistola (eine Verteidigung der Lehre des Marchettus von Padua gegen das System des Bartholomäus Ramis); endlich drei kleinere Traktate, deren Text im 3. Bande der Coussemakerschen Scriptores wiedergegeben ist, von denen aber der erste[1]) nach Kornmüller mit der oben erwähnten Schrift „De proportionibus" identisch sein dürfte. Die Bedeutung Hothbys für die Entwicklung der Musiktheorie ist erst in neuerer Zeit richtiger gewürdigt worden. Eine ausführliche Darlegung der musiktheoretischen Ansichten Hothbys hat zunächst Kornmüller geliefert[2]). Alsdann enträtselte A. W. Schmidt in einer 1897 erschienenen Dissertation die in der Calliopea enthaltene eigenartige Terminologie und zeigte dadurch, in welcher Weise Hothby die Verschiebung des guidonischen Hexachords auf sämtliche 12 Halbtonstufen unseres Tonsystems darzustellen versuchte[3]). — Von englischen Musiktheoretikern des 16. Jahrhunderts ist endlich noch der auch als Madrigal- und Kanzonettenkomponist geschätzte Thomas Morley (gestorben um 1602) zu erwähnen, welcher ein wertvolles, in mehreren Auflagen erschienenes Lehrbuch in dialogischer Form verfaßt hat (A plaine and easie introduction to practicall musicke, London 1597).

h) Polen. Ein gewisser Szydłovita (aus Szydłowiec) verfaßte ein Werk über den gregorianischen Choral[4]). Sebastian Felsztyn (Felsztynski), Komponist und Theoretiker, welcher als erster an der Krakauer Universität Musiktheorie vortrug, behandelte in seinem Werke: Opusculum musices (1519) den gregorianischen Gesang und die Mensuralmusik. Er bildete zwei große Komponisten aus: Martin Leopolita und Wazlaw Szamotulski (1530—1572), mit welchen die polnische Schule ihren Anfang nahm.

Schließlich sei hier noch aus dem 15. Jahrhundert ein von Petrus Talhandier (Talanderius) verfaßtes, in der vatikanischen Bibliothek befindliches Manuskript erwähnt, das betitelt ist: „Lectura tam super cantu mensurabili quam super immensurabili" und verschiedene interessante Abhandlungen über den gregorianischen Kirchengesang und über die Mensuralmusik enthält.

31. Die Kirchentonarten.

1. Das mittelalterliche Tonsystem. Unter Tonsystem versteht man die Zusammenstellung aller Töne, welche in einer bestimmten Periode der Musikgeschichte im Gebrauch gewesen sind. Das Tonsystem der Griechen, das in der ältesten Zeit wohl kaum mehr als

---

[1]) Der Titel dieser drei Traktate lautet bei Coussemaker: Proportiones; Contrapunctus; De cantu figurato.

[2]) Im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1893, S. 1—23.

[3]) Vgl. Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., S. 589.

[4]) Dieses dem 15. Jahrhundert angehörende, höchst interessante Manuskript wurde von Dr. Surzyński übersetzt (1907).

5—7 Töne umfaßte, wuchs allmählich bis zu einem Umfang von fünfzehn Tönen (= zwei Oktaven) der diatonischen Skala (von A — a')[1]). Zu diesen 15 Tönen der griechischen Musik, welche ja im wesentlichen die Grundlage der mittelalterlichen Musik war, kam um 600 n. Chr. noch das unter A liegende G, das man mit einem griechischen Gamma (Γ) bezeichnete. Nach oben wuchs dieses 16 Töne umfassende System allmählich noch um 4 Töne über a', so daß schließlich folgende fünf Tetrachorde entstanden:

Γ A B C D E F G a b c d e f g a' b' c' d' e'.

Die geschichtlichen Angaben über die Entwicklung dieses Systems finden sich in den Abschnitten, welche von den mittelalterlichen Musiktheoretikern handeln, insbesondere von Notker Labeo (S. 205), Hucbald (S. 206 ff.), Odo von Clugny (S. 210), Guido von Arezzo (S. 213), Hermann dem Lahmen (S. 221) und Wilhelm von Hirschau (S. 222).

Die kirchlichen Choralmelodien beschränken sich im allgemeinen auf 16 Töne und zwar von Γ bis a'.

2. Darstellung der Kirchentonarten. Unter einer Tonart (Tonus, besser Modus) ist zu verstehen ein eine bestimmte Anzahl von Tönen umfassender Ausschnitt aus dem Tonsystem, welcher charakteristische Merkmale in bezug auf die Aufeinanderfolge von Ganz- und Halbtönen an sich trägt. Die Grundlage einer Tonart bildete zunächst die Quint, d. i. eine Reihe von fünf aufeinander folgenden Tönen, innerhalb deren der Halbton auf verschiedenen Stufen sich befinden konnte. Da es hierbei nur vier Möglichkeiten[2]) gab, so unterschied man zunächst vier Tonarten, die man mit griechischen Zahlnamen (protos, deuteros, tritos, tetartos) bezeichnete. Diese vier Quinten sind:

protos: d e f g a
deuteros: e f g a h
tritos: f g a h c
tetartos: g a h c d.

Die Melodie eines fünf Töne umfassenden Gesanges schloß gewöhnlich mit dem ersten oder Grundton (Tonica) der Tonart, zu welcher die Melodie gehörte; im Manuskript war daher die Tonart leicht zu erkennen, wenn der Grundton deutlich bezeichnet war.

Die reicheren Melodien beschränkten sich aber nicht auf die fünf in einer Quint enthaltenen Töne. Ein Teil der Gesänge verwendete noch die über dem fünften Tone liegenden Töne und zwar bis zu der über der Quint liegenden Quart, so daß der Tonumfang eine ganze Oktave umfaßte (z. B. D — a — d). Die Reihe von acht Tönen, welche

[1]) Neben dem diatonischen Tonsystem gab es bei den Griechen noch das chromatische und das enharmonische; letztere kommen für das Tonsystem der mittelalterlichen Kirchenmusik nicht in Betracht.

[2]) Der Halbton konnte zwischen dem ersten und zweiten oder zwischen dem zweiten und dritten oder zwischen dem dritten und vierten oder zwischen dem vierten und fünften liegen.

über dem Grundton lagen, nannte man eine *authentische* Tonart[1]); es gab also, entsprechend den vier Grundtönen (d e f und g) und den auf ihnen aufgebauten Quinten vier *authentische Tonarten*. Es konnte aber eine Melodie sich zum Teil auch in den *unter* dem Grundton liegenden Tönen bewegen, so zwar, daß noch drei Töne unter der Tonika verwendet wurden; es entstand so eine Tonreihe, die als eine Komposition von Quart und Quint bezeichnet werden konnte (Quart unter dem Grundton, Quint über demselben). Diese Tonreihe nannte man eine plagale[2]) Tonart. Entsprechend den vier authentischen Tonarten kann es auch *vier plagale Tonarten*, oder, besser gesagt, vier plagale Formen der authentischen Tonarten geben. Man hat sich daran gewöhnt, diese vier plagalen Formen als eigene Tonarten zu zählen, so daß man jetzt von acht Kirchentönen spricht.

Die Skalen der acht Kirchentonarten[3]), von denen immer je zwei zusammengehören, lauten folgendermaßen:

	I. Tonart; authentisch.	II. Tonart; plagal.
Protos.	D E F G a h c d	A H C D E F G a
	Quint. Quart.	Quart. Quint.
	III. Tonart; authentisch.	IV. Tonart; plagal.
Deuteros.	E F G a h c d e	H C D E F G a h
	Quint. Quart.	Quart. Quint.
	V. Tonart; authentisch.	VI. Tonart; plagal.
Tritos.	F G a h c d e f	C D E F G a h c
	Quint. Quart.	Quart. Quint.
	VII. Tonart; authentisch.	VIII. Tonart; plagal.
Tetartos.	G a h c d e f g	D E F G a h c d
	Quint. Quart.	Quart. Quint.

3. *Die griechischen Namen der acht Kirchentonarten und ihr Ursprung.* Für die acht Kirchentonarten haben die mittelalter-

---

[1]) Authentisch bedeutet soviel wie „ursprünglich, echt".

[2]) Plagalis bedeutet soviel wie „abgeleitet, einem andern zugeordnet".

[3]) Guido von Arezzo hielt daran fest, daß es im Grunde nur 4 Tonarten geben könne, und kämpfte, allerdings vergeblich, gegen die Zählung von acht Kirchentönen an. „Die Teilung der acht Tonarten in vier authentische und plagale, so daß je eine authentische und eine plagale zusammengehören, finden wir im Orient wie im Occident; ursprünglich werden sie sich darauf bezogen haben, daß es in jeder Tonart hohe und tiefe Melodien gibt; jene waren dann authentisch, diese plagal. Die nun folgende Tonartenreihe ist auf vollkommen diatonischen Tonverhältnissen aufgebaut; allenfalls erlaubt die Theorie noch die Erniedrigung des Tones h um einen halben Ton. Nach den neuesten Forschungen unterliegt es aber keinem Zweifel, daß die liturgischen Gesänge auch von chromatischen Tonstufen einen ziemlich ausgedehnten Gebrauch machten; nicht nur hat man die Existenz der Töne fis und es nachgewiesen,

lichen Musiktheoretiker griechische Namen eingeführt, welche noch heute in Geltung sind; dieselben lauten:

1. Tonart, authentisch, D E F G a h c d: dorisch (seit dem 9. Jahrhundert Dorius genannt).
2. Tonart, plagal, A H C D E F G a: hypodorisch[1]).
3. Tonart, authentisch, E F G a h c d e: phrygisch.
4. Tonart, plagal, H C D E F G a h: hypophrygisch.
5. Tonart, authentisch, F G a h c d e f: lydisch.
6. Tonart, plagal, C D E F G a h c: hypolydisch.
7. Tonart, authentisch, G a h c d e f g: mixolydisch.
8. Tonart, plagal, D E F G a h c d: hypomixolydisch (seit dem 11. Jahrhundert Hypomixolydius genannt).

Zu den acht Psalmtönen (Toni), die den acht Modi entsprechen, trat schon im 9. Jahrhundert der sogenannte Tonus peregrinus hinzu, der nach neuesten Forschungen sicher orientalischen Ursprungs ist. (Vgl. S. 32.)

Vergleicht man diese griechischen Namen der Kirchentonarten mit den oben (S. 49) angegebenen Bezeichnungen der alten römisch-griechischen Tonarten, so findet man, daß die Bedeutung der Namen nicht dieselbe ist, wie sich aus folgender Zusammenstellung ergibt:

Römisch-griechische Tonarten.	Kirchentonarten.
1. Dorisch e' — e.	1. Dorisch D — d.
2. Hypodorisch (äolisch) a — A.	2. Hypodorisch A — a.
3. Phrygisch d' — d.	3. Phrygisch E — e.
4. Hypophrygisch (jonisch) g — G.	4. Hypophrygisch H — h.
5. Lydisch c' — c.	5. Lydisch F — f.
6. Hypolydisch f — F.	6. Hypolydisch C — c.
7. Mixolydisch h — H.	7. Mixolydisch G — g.
8. Hypomixolydisch (vgl. dorisch) e — E.	8. Hypomixolydisch D — d.

Worauf beruht nun diese Differenz in der Bedeutung der Namen? Zur Beantwortung der Frage ist es notwendig, den Ursprung der Kirchentonarten und ihrer Bezeichnungen zu untersuchen. Der erste, welcher von acht Kirchentonarten redet, ohne aber die oben genannten

manche Zeichen der ältesten liturgischen Tonschrift beziehen sich auf Halbtonstufen aller Art, die zumal in den orientalisierenden Ornamenten häufig vorkamen. Die strenge Durchführung der Tonartenschemata war eine der Ursachen, aus welchen der liturgische Gesang allmählich vollständig diatonisiert wurde, so daß von nicht diatonischen Tönen nur der Ton b übrig blieb, der schon in der hier vorbildlichen antiken Theorie als Bestandteil des Synemmenon-Tetrachords vorhanden war. Durch Transpositionen der ganzen Melodien oder von Teilen innerhalb einer Melodie, wie durch andere Mittel vermochte man sich der anderen alterierten Stufen zu entledigen.“ Dr. Wagner in Dr. Karl Weinmanns Geschichte der Kirchenmusik. Kösel, Kempten 1906, S. 22 ff.

[1]) Das griechische Wort hypo bedeutet „unter“; damit ist angedeutet, daß die plagale Tonart die Quart unter der Quint hat; die Stellung des Halbtones innerhalb der Quint ist bei einer authentischen Tonart dieselbe wie bei der entsprechenden plagalen; daher auch der ähnliche Name, z. B. dorisch-hypodorisch.

griechischen Namen zu erwähnen, ist Alkuin (8. Jahrhundert). Dieser spricht von vier Haupttonarten (Modi authentici), die er mit protus, deuterus (sc. tonus sive modus) usw. bezeichnet und denen er vier andere, die sog. plagalen, als Nebenformen unterordnet[1]). Der zweite mittelalterliche Musikschriftsteller, der die Kirchentöne erwähnt, ist Aurelianus Reomensis (9. Jahrhundert); derselbe stützt sich auf Alkuin. Von einem Zusammenhang der acht Tonarten mit dem System der altgriechischen oder der byzantinisch-christlichen Musik sagen beide Schriftsteller nichts.

Von den byzantinischen Musikschriftstellern Pachymeres und Bryennios erfahren wir, daß man in der älteren griechischen Kirche acht Tonarten (ὀκτὼ ἦχοι[2]) = okto echoi) unterschied und zwar vier authentische (κύριοί = kyrioi) und vier plagale (πλάγιοί = plagioi). Die plagalen lagen aber nicht eine Quart, sondern wie im altgriechischen System (S. oben S. 49) eine Quint unter den authentischen, wie folgende Übersicht[3]) ergibt:

1.	authentische	Tonart	g — g'	1. plagale	Tonart	c — c'
2.	„	„	f — f'	2. „	„	H — h
3.	„	„	e — e'	3. „	„	A — a
4.	„	„	d — d'	4. „	„	G — g.

Wie man sieht, ist auch diese Reihenfolge und Benennung der Tonarten nicht identisch mit der heute in der occidentalischen Kirchenmusik üblichen.

Die durch die mittelalterlichen Musikschriftseller eingeführte Anordnung der Tonarten (d. i. die Bezeichnung derselben, als erste, zweite usw.) sowie ihre Benennung mit den altgriechischen Namen (lydisch usw.)[4]) beruht auf einem Mißverständnis, dessen sich einer oder mehrere mittelalterliche Theoretiker schuldig gemacht haben. Nach Riemann[5]) ist der zunächst Verantwortliche der Verfasser des bei Gerbert (Script. I, 125) unter Hucbalds Namen und unter dem Titel Alia musica abgedruckten Traktats. Der Verfasser dieser Schrift kam auf den Gedanken, die antiken Skalennamen für die zu seiner Zeit üblichen acht Kirchentonarten zu verwenden. Er deutete aber eine Stelle bei Ptolemäus verkehrt, indem er das „was derselbe über die Ton-

---

[1]) Siehe oben S. 202.

[2]) „Wahrscheinlich hat sich das System der acht Tonarten, der sogenannte Oktoechos aus der altgriechischen Theorie schon früh in Syrien herausgebildet und zwar im Einklange mit der damaligen liturgischen Praxis, gelangte dann, vielleicht schon im 4. Jahrhundert, mit der auf ihn aufgebauten Antiphonie ins Abendland, wo er allmählich eine neue, dem lateinischen Gesange adaequatere Form erhielt, die sich mit dem mittelalterlich-griechischen Oktoechos nicht mehr ganz deckte.“ Vgl. K. Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik, S. 21.

[3]) Vgl. Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., S. 657.

[4]) Diese griechischen Namen treten schon bei Hucbald und Notker Labeo auf, sind aber erst seit Glareanus (16. Jahrhundert) allgemeiner gebräuchlich geworden.

[5]) Geschichte der Musiktheorie, S. 10 ff.; Musiklexikon, 6. Aufl., S. 659 ff.

höhenlagen = Differenzen der Transpositionsskalen sagt, irrtümlich auf die Oktavengattungen bezog" [1]).

Eine wichtige kirchenmusikalische Frage hat der um das Studium der orientalisch-liturgischen Musik hochverdiente Benediktiner Dr. Hugo Athanasius Gaisser (Rom) gelöst[2]). „Bisher glaubte man mit O. Fleischer (in seinen Neumenstudien III. Band), daß die byzantinische Theorie der Kirchentonarten mit derjenigen der lateinischen vollständig übereinstimme, während andere dagegen sich streng an die übereinstimmenden Angaben der griechischen Gesangbücher hielten, nach welchen die griechischen Kirchentonarten, der Erste (Protos) der alten dorischen, der Zweite (Deuteros) der alten lydischen, der Dritte (Tritos) der phrygischen und der Vierte (Tetartos) der mixolydischen entsprächen. Zu beachten ist, daß die letzten Angaben sich gerade in den praktischen Gesangbüchern finden und offenbar eine Anweisung geben sollten für die Art der Ausführung. Aus dem Studium der Codices ergibt sich nun allerdings, daß die Theorie wenigstens schon vom 13. Jahrhundert an latinisiert war. Aber ebenso sicher ergibt sich aus denselben Codices, daß die praktische Ausführung jenen Angaben wenigstens in vielen Kirchentönen dennoch entsprochen hat oder mindestens früher allgemein entsprochen haben muß. Der Einfluß der Kreuzzüge war demnach auch in kirchenmusikalischer Hinsicht ein viel größerer, als man allgemein annimmt. Dafür liefern ein schlagendes Beispiel die Melodien des zweiten Kirchentones. Singt man dieselben nach den unzweideutigen Angaben der Schlüssel (Martyria), so ist die ganze Anlage dieser Melodien, die sich besonders in den Schlußkadenzen ausdrückt, unzweifelhaft lydisch; und am Hauptschluß (und manchmal auch an andern sehr wenigen Stellen) bemerkt man, daß der Schreiber seiner Melodie das Ende anzuhängen bestrebt war, das sie auch nach lateinischer Auffassung haben mußte. Das geht klar hervor aus dem Vergleich gewisser durchaus identischer Melodien in Handschriften verschiedener Herkunft. Während die ganze Melodie ziemlich übereinstimmt, kommt es vor, daß z. B. der Sänger von Grottaferrata (der alten griechischen Basilianerabtei bei Rom) diese lydische Melodie in ihrer Unterterz schließt, indessen die Sänger vom Berge Athos (der alten griechisch-orthodoxen Klöster) sie in der Oberterz schließen."

4. Die Vermehrung der Tonarten durch Transposition. Obschon es, wie oben gezeigt worden ist, eigentlich nur vier Haupttonarten (mit Einzählung der plagalen im ganzen acht) geben kann, da die Stellung der Halbtöne innerhalb der Quart das Wesen der Tonart ausmacht, so wurden doch im Laufe der Zeiten neue Tonarten aufgestellt, die durch Transposition der alten geschaffen wurden. Als die Noten-

---

[1]) Einen Teil der Verantwortung für das oben dargelegte Mißverständnis trägt Boëthius, der das Verständnis des Ptolemäus den mittelalterlichen Schriftstellern vermittelte (De musica IV, 15). Vgl. über diesen Gegenstand auch: Möhler, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, S. 82; Gietmann, Musik-Ästhetik, Freiburg i. B., 1900, S. 121.

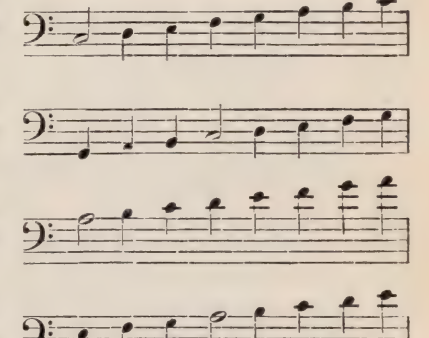
[2]) Vgl. Germania, 1907, No. 149.

linien allgemein üblich wurden, erkannte man, daß manche Melodien ohne Veränderung der Intervalle transponiert, d. h. in eine höhere oder tiefere Lage versetzt und dementsprechend notiert werden können. Dies ist bei allen Gesängen der Fall, bei denen immer b (statt h) vorkommt; bei denjenigen, welche b und h vermischt haben, ist dies nicht möglich. Wenn man z. B. eine im ersten Tone (D — d) geschriebene Melodie, in welcher immer b (statt h) vorkommt, so umschreibt, daß die Finale a ist, so erleidet die Melodie keine Veränderung, weil in beiden Skalen (über D und über a) der Halbton dieselbe Stellung hat:

dorisch: d e f g a b c d'.
transponiert nach a: a h c d e f g a'.

Zu einer derartigen Transposition eignen sich am besten die Skalen über d und f, weniger die über c, fast nie die über g. Es entstanden so angeblich neue Tonarten[1]), die man ebenfalls mit griechischen Namen bezeichnete. Die gebräuchlichsten waren:

1. jonisch (sog. 9. oder 5. authentische Tonart) als Transposition der 5. [lydischen];
2. hypojonisch (sog. 10. od. 5. plagale Tonart) als Transposition der 6. [hypolydischen];
3. äolisch (sog. 11. oder 6. authentische Tonart) als Transposition der 1. [dorischen];
4. hypoäolisch (sog. 12. od. 6. plagale Tonart) als Transposition der 2. [hypodorischen].



Der Musikschriftsteller Glareanus aus dem 16. Jahrhundert erwähnt (in seinem Werke Dodekachordon) diese vier Transpositionsskalen für eigene Tonarten; er zählte also im ganzen 12 Kirchentöne. Die spätere Zeit schuf auf demselben Wege noch weitere sog. irreguläre[2]) Tonarten (z. B. die lokrische), die aber kaum eine praktische Bedeutung erlangten[3]).

5. Die Hauptmerkmale und die charakteristischen Eigenschaften der Kirchentonarten. Jede Tonart enthält gewisse Töne, die als Haupttöne, als melodische Stützpunkte gelten; es sind dies die

[1]) Man bemerkte, daß es keine authentischen Tonarten mit der Finale C und A gebe; diesem „Mangel" half man im 16. Jahrhundert dadurch ab, daß man die obigen zwei authentischen Tonarten nebst den dazu gehörigen plagalen schuf.

[2]) Auch Toni ficti genannt.

[3]) Vgl. Haberl, Magister choralis, 12. Aufl., Regensburg, 1900, S. 51, Kienle, Choralschule, 3. Aufl., Freiburg, 1899, S. 46.

Tonika (auch die Finale oder der Finalton genannt) und die Dominante. Die Tonika ist der Anfangston bei einer authentischen, die Quart bei einer plagalen Tonart; D ist also Tonika des ersten und zweiten Tones. Die Tonika wird auch Finale genannt, weil fast jeder Choralsatz mit ihr schließt. Schließt ein Gesang nicht mit der Tonika, so heißt der Schlußton ein irregulärer oder ein Konfinalton. Die Finale gibt demnach in den meisten Fällen die Tonart eines Choralsatzes an; nur ist zu beachten, daß ein authentischer und der entsprechende plagale Ton dieselbe Finale haben[1]). Dominante nennt man den in einer Choralmelodie vorherrschenden Ton; sie „verbindet sich mit der Finale zur charakteristischen Melodiegestaltung und ist der feste Mittelpunkt, um den sich die melodischen Gebilde lagern, der natürliche Ruhe- und Stützpunkt der Melodie in ihrer Bewegung nach oben und unten"[2]). In den authentischen Tonarten ist die Dominante vorwiegend die Quint, in den plagalen die Terz (vom Finalton gerechnet); im dritten (= zweiten authentischen) Ton ist aber die Sext (c) Dominante, weil die Quint (h) ein schwankender Ton (bald b, bald h) ist; aus demselben Grunde ist im achten (vierten plagalen) Ton nicht die Terz (h), sondern die Quart (c) die Dominante. Im vierten (zweiten plagalen) Ton pflegt aus melodischen Gründen die Quart (a) als Dominante zu gelten. Die Verbindung von Finale und Dominante nennt man die Hauptreperkussion der Tonart[3]).

Wie unsere modernen Dur- und Molltonarten jedem Tonsatz seinen eigentümlichen Charakter verleihen, so hat man auch den Kirchentonarten gewisse charakteristische Merkmale zugeschrieben. Die mittelalterlichen Musiktheoretiker haben viel über die Affekte geschrieben, welche eine Choralmelodie je nach der Tonart, in der sie gesetzt sei, hervorrufe. Auf Grund solcher Aussprüche hat Dr. Haberl den Charakter der acht Kirchentonarten folgendermaßen dargestellt: Die Gesänge des ersten Tones atmen Majestät und dienen zum Ausdruck hehrer Feier und würdiger Freude; der Charakter des zweiten Tones ist stille Trauer, Sehnsucht, Schmerz, gepaart mit Gottvertrauen; Befehle, Drohungen, starke Gemütsbewegungen werden durch den dritten Modus ausgedrückt; der vierte Ton hat einen sanften, klagenden, wehmütigen Charakter; das h des fünften Tones verleiht demselben etwas Eindringliches, Majestätisches, Freudiges; die tiefere Lage und das häufige b geben dem sechsten Tone liebliche Weichheit; er dient zum Ausdruck andächtiger Herzensstimmung, stiller Trauer; dem siebenten Tone sind Majestät, Erhabenheit und Freude eigen; den achten Ton nannten die Alten kräftig, männlich; sie bezeichneten ihn als Tonus narrativus, Ton für Erzählung[4]).

6. Der Ambitus der Choralgesänge in seinem Verhältnis zu den Kirchentonarten. Im allgemeinen gab in älterer Zeit die

[1]) Daß eine Melodie in einer plagalen Tonart geschrieben ist, erkennt man daran, daß dieselbe um mehr als einen Ton unter die Finale heruntergeht.
[2]) Kienle, Choralschule, 3. Aufl., S. 43.
[3]) Repercútere heißt „wiederholt anschlagen".
[4]) Haberl, Magister choralis, 12. Aufl., S. 56—60.

aus acht Tönen bestehende Skala einer Tonart den Umfang an, in welchem sich die Melodie eines Choralsatzes bewegte[1]). Gewöhnlich wurde aber in reicheren Melodien ein Ton nach oben und — behufs Bildung einer schönen Schlußformel — auch ein Ton nach unten hinzugegeben, so daß man behaupten kann, der Ambitus einer Choralmelodie umfasse zehn Töne. In späterer Zeit, d. i. in den letzten drei Jahrhunderten des Mittelalters, hielt man jedoch an dieser Beschränkung nicht fest; man ging bis zu der unter dem Finalton liegenden Quart herab und stieg dabei bis zur Oktave hinauf, so daß der Ambitus elf Töne, und wenn man noch nach oben und unten einen Ton hinzunahm, dreizehn Töne betrug.

In einer Studie „Über den Ambitus der gregorianischen Gesänge" hat im Jahre 1903 Dr. F. Krasuski[2]) auf Grund tabellarischer Zusammenstellungen des Ambitus von Meßgesängen den Nachweis zu erbringen gesucht, daß die „Gesamtzahl der Melodien, welche der gewöhnlichen Theorie entsprechen, nur den neunten Teil bilde und daß die Ambitustheorie daher zurückzuweisen sei" (a. a. O. S. 127). Demgegenüber hat Kornmüller[3]) mit Recht darauf hingewiesen, daß der Autor den Begriff der „gewöhnlichen Ambitustheorie" nicht richtig dargelegt, vielmehr zu rigoristisch aufgefaßt habe. Es war zweifellos auch noch den mittelalterlichen Theoretikern erlaubt, die Oktavenreihe einer Tonart um einen Ton nach oben und unten zu überschreiten; ebenso widerspricht es auch nicht der gewöhnlichen Ambitustheorie, wenn eine Melodie die ganze Oktavenreihe nicht ausfüllt.

32. Der Choralrhythmus.

1. Das Wesen des Rhythmus im allgemeinen und des musikalischen Rhythmus insbesondere. Das Wort Rhythmus, vom griechischen ῥέω (fließen) abzuleiten, bedeutet „Bewegung" und wird besonders von jener Bewegung gebraucht, welche sich in der menschlichen Sprache, in der Melodie und im Marsch bezw. Tanz kundgibt. Unter Rhythmus versteht man aber nicht jede, sondern nur die geordnete Bewegung. Die Ordnung offenbart sich hier in dem Ebenmaße der Abschnitte. Was bei ruhenden Gegenständen, z. B. bei Bauwerken, die Symmetrie, d. i. das die sinnliche Wahrnehmung befriedigende Größenverhältnis der Teile ist, das ist beim Rhythmus die richtige Abwechslung von Hebungen und Senkungen und das befriedigende Verhältnis der durch Pausen getrennten Bewegungsabschnitte.

Sowohl in der Rede als auch in der Melodie und im Marsch bezw. Tanz entspricht die raschere oder langsamere Bewegung und die

[1]) Die einfachen Antiphonen der Psalmen bewegen sich nur in 5 oder 6 Tönen, also bis zur Quint oder Sext über dem Finalton, so daß man nicht entscheiden kann, ob eine authentische oder plagale Tonart vorliegt.

[2]) Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schw., I. Heft, Freiburg i. d. Schw., 1903.

[3]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1905, S. 183.

symmetrische Gliederung der Bewegungsabschnitte den Affekten der Seele; dementsprechend ist der Rhythmus ein sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck der seelischen Affekte in ihrem Auf- und Niederwallen. Insofern als der Gesang eine höhere Form der Sprache ist, erwächst der musikalische Rhythmus aus dem sprachlichen; und in demselben Maße, in welchem die rhythmischen Teile der Rede einem mehr oder weniger strengen Teilungsprinzip untergeordnet sind, kann man auch von einem mehr oder minder gebundenen musikalischen Rhythmus reden. Der sprachliche Rhythmus entsteht durch das Heben und Senken der Stimme und die zwischen gewissen Teilen der Rede entstehenden Pausen. Ähnlich entsteht der musikalische Rhythmus im wesentlichen durch das Steigen und Fallen der Melodie, durch den Umfang der zusammengehörigen Tongruppen, durch die Dauer und Stärke der Töne, endlich durch die zwischen den Modulationen liegenden größeren oder kleineren Pausen.

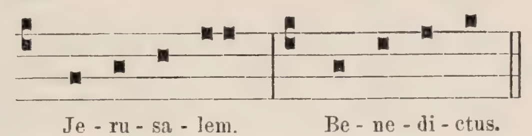
2. Der Rhythmus der Choralmelodien. Die Bewegung der Rede kann, wie schon bemerkt, eine ganz freie sein; sie kann aber auch durch eine bestimmte Ordnung, in welcher Hebungen und Senkungen, größere und kleinere Abschnitte nach einer strengen Regel einander folgen, genau bestimmt sein. Man unterscheidet daher den freien Sprachrhythmus der Rede von dem gebundenen Sprachrhythmus des metrisch gebauten Verses. Diesem Unterschiede entspricht in der Musik einerseits der freie musikalische Rhythmus, welcher sich eng an den Sprachrhythmus des Gesangtextes anschließt, anderseits der gebundene, mensurierte Rhythmus, der in der Takteinteilung unserer modernen Musik zum Ausdruck kommt.

Die Choralmelodien zeigen keinen einheitlichen Rhythmus, da auch der Text der liturgischen Gesänge in rhythmischer Beziehung keinen einheitlichen Charakter aufweist. Neben Texten, die durchaus keine oder fast keine metrische Struktur zeigen, da sie den Prosatexten der Heiligen Schrift entlehnt sind, gibt es solche, welche, wie die Psalmen, den Parallelismus der Glieder aufweisen, dann andere, die neben dem letztgenannten rhythmischen Momente auch einige Ansätze zur Metrik und Strophik zeigen (wie gewisse Sequenzen und Tropen); dazu kommen endlich die Hymnen, welche in den klassischen Versmaßen verfaßt sind (s. o. S. 122, 124, 140, 159)[1].

---

[1]) Nach der Ansicht Dr. P. Wagners wird, „solange Morgen- und Abendland in inniger kirchlicher und künstlerischer Gemeinschaft standen, der lateinische Kirchengesang der Hauptsache nach die seinem Ursprunge entsprechende Rhythmik bewahrt haben. Diese aber wird aus den Trümmern der altklassischen griechischen Rhythmik wie aus spezifisch orientalischen, zumal hebraisierenden Elementen sich zusammengesetzt haben. Jene mochten die musikalisch ausgeführten Elemente des Kirchengesanges beherrschen, diese die mehr rezitativischen Stücke, die einfache Psalmodie und liturgischen Lesungen: eine mit konventionellen rhythmischen Maßen operierende und eine auf dem Sprachgesang aufgebaute Praxis liefen nebeneinander. Einige Gelehrte vertreten die Meinung, daß die moderne Praxis des mit der Hand markierten Chronos, des einheitlichen rhythmischen Maßes im Orient, das in kleinere Werte sich auflösen, aber auch verdoppeln und verdreifachen läßt, schon in alter Zeit und auch in der ursprünglichen gregorianischen Musik bestanden habe. Doch ist

Abgesehen von der mehr oder minder gebundenen Form des Textes kommt für den Choralrhythmus auch noch die Entwicklung der Melodien[1]) in Betracht. In den rein syllabischen Gesängen ist der Rhythmus der Melodien, wenn letztere richtig komponiert sind, im wesentlichen durch den Text bestimmt, mindestens was die Accente und die Teilung des Gesanges in Abschnitte anlangt. Die Melodie ist aber hierbei nicht etwas ganz Untergeordnetes; sie trägt immerhin „öfters aus Eigenem zum Rhythmus und zur Textdeklamation bei", besonders in dem Falle, wo der Text fallende und die Melodie steigende Bewegung hat, wie in folgenden Beispielen:[2])



Bei den reicheren Melodien, in denen zu einzelnen Silben größere Tongruppen gehören, ist die Rhythmik nicht vornehmlich durch den Text bedingt, vielmehr hat der Komponist durch entsprechende Mittel die Gliederung und den Rhythmus anzudeuten; letzteres ist besonders bei den sogenannten Jubilationen der Fall, welche manchmal schwer zu

---

ein so hohes Alter des Chronos bis heute nicht nachgewiesen worden. Geht man vielmehr ohne vorgefaßte Meinung die Äußerungen der lateinischen Autoren durch, so drängt sich eine andere rhythmische Auffassung auf, die sich an Verhältnisse anlehnt, die der antiken klassischen Metrik nachgebildet sind. Ein neuerdings aus dem Vatikanischen Archiv veröffentlichter kurzer Traktat aus dem 10. Jahrhundert, der in Deutschland geschrieben wurde und das einzige ausführlichere Dokument der älteren Choralrhythmik bildet, interpretiert die Elemente der liturgischen Tonschrift rhythmisch und stellt zwei Werte auf, den der Longa und der Brevis; offenbar sind beide im antiken Sinne verstanden und die Virga das Doppelte der Brevis. Daraus ergibt sich für die liturgischen Gesänge ein aus Längen und Kürzen sich zusammensetzender Rhythmus; freilich würde man sich sehr täuschen, wollte man weiter ins Detail gehen und ein förmliches System der Verbindung von Longa und Brevis und der alten Rhythmik aufstellen. Ein solches hat nicht existiert; alles wurde vielmehr empirisch gehandhabt, und die Angaben der Schriftsteller reichen nicht aus, ein solches System zu konstruieren.

Man nannte den in metrischen Verhältnissen einhergehenden Vortrag den Cantus doctus oder accuratus. Daneben gab es aber von Anfang eine Richtung, welche derlei rhythmische Unterschiede weniger beachtete, sondern im Gleichmaße der Bewegung vortrug oder sich, zumal bei syllabischen Texten, mehr im Sprachgesange bewegte. Jener Vortrag war der gelehrte, dieser der volkstümliche, einfachere; im Grunde zog er seine Berechtigung aus dem von Anfang an bestehenden liturgischen Rezitativ, welches damit zur vollständigen Herrschaft im Kirchengesang gelangte. Seit dem 12. Jahrhundert hat man diesen freirhythmischen Vortrag Cantus planus genannt, und dieser bildet von da an die traditionelle, allgemein angenommene Art, den liturgischen Gesang zu singen, während die frühere metrische ihre Fortsetzung in der Rhythmik der Musica mensurata erhielt." Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik, 1906, S. 25 ff.

[1]) Vgl. Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie von Karl Ott in der Gregorianischen Rundschau, Jahrg. 1903, 1904, 1905, 1906 ff.

[2]) Kienle, Choralschule, 3. Aufl., S. 70.

überschauende Kunstwerke sind und deren Vortrag eingehendes vorheriges Studium bedingt.

Die metrischen Texte haben meist auch einen dem Metrum entsprechenden musikalischen Rhythmus, und zwar ist es nicht die Quantität der Silben, sondern der Accent, der in der Melodie zum Ausdruck kommt. Obschon der Choral seinem Wesen nach keine Mensur hat, so gibt es „doch Hymnen und Gesänge, die man taktähnlich singen oder in denen man wenigstens diesem Rhythmus Rechnung tragen muß“[1]). Dabei muß aber immer festgehalten werden, daß die Mensur dem Choral fremd ist und daß der Aufbau der Melodie nicht die Quantität, sondern den Accent berücksichtigt. Die ältesten Hymnen eines heiligen Ambrosius, Hilarius und Gregor sind für den Gesang nicht so eingerichtet, daß die kräftigen und leichten Töne den langen bezw. kurzen Silben entsprechen. Vielmehr begnügten sich die genannten Hymnendichter, ohne Rücksicht auf die Quantität zu nehmen, mit der Einhaltung des metrischen Accents, den sie bald mit einer langen Silbe, bald einfach mit einem tonischen Accent zusammenfallen ließen[2]). Wo der natürliche Wortaccent (d. i. der tonische Accent) mit dem metrischen nicht zusammenfällt, sondern demselben entgegengesetzt ist, z. B. in dem jambischen Verse Rerum Deus tenax vigor, muß die Vortragsweise beiden Momenten gerecht werden. Der Taktrhythmus des Metrums darf nicht allzusehr hervortreten, da dies der Würde und Heiligkeit des Textes widersprechen würde. Daher haben auch manche Komponisten von Hymnen den Taktrhythmus durch Melismen verdeckt oder doch wenigstens abgeschwächt.

3. Die Ansichten der mittelalterlichen Musiktheoretiker über den Choralrhythmus. Die These, daß der gregorianische Choral nicht als mensuriert aufzufassen sei, ist nicht unbestritten. Da aber die Entscheidung dieser Frage für die praktische Behandlung des Chorals von Bedeutung ist, so möge ein geschichtlicher Rückblick über die Entwicklung des Problems hier Platz finden. Zunächst sollen die Ansichten der mittelalterlichen Theoretiker hier dargelegt werden.

Alkuin erwähnt zwar an einer Stelle[3]) den Rhythmus; aber es läßt sich nicht feststellen, ob er daselbst mit den Worten pedibus, numeris, rhythmo auch die Prosatexte des liturgischen meint. Aurelianus Reomensis schreibt in seinem Traktate (s. o. S. 203) unter anderem folgendes: Rhythmus namque metris videtur esse consimilis; quae est modulata verborum compositio non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum. Hier ist gesagt, daß der Rhythmus mit dem Metrum einige Ähnlichkeiten habe, aber nur insofern, als man die Silben zähle und sie so ordne, daß das Gehör davon befriedigt sei. Die Stelle erinnert sehr an die noch zu erwähnenden Worte Aribos, worin

---

[1]) Pothier, Der gregorianische Choral, S. 179.

[2]) Pothier, Der gregorianische Choral, S. 181.

[3]) Die Worte lauten: Atque sonos dulces decantent pueri voce sonora, quot pedibus, numeris, rhythmo stet musica, discent. Gerbert, De cantu, I, 277.

derselbe die numerischen Verhältnisse der Gesangtexte und der Melodieabschnitte mit besonderer Berücksichtigung des Textes „Semen cecidit“ bespricht. Der Numerus syllabarum bei Aurelian hat mit der Mensur des Chorals nichts zu tun; wenigstens läßt sich die Beziehung nicht bündig nachweisen[1]).

Hucbald spricht nur gelegentlich vom Rhythmus des Chorals. An einer Stelle der Commemoratio brevis[2]) ermahnt er die Sangmeister, ihre Schüler von Anfang an zur Beobachtung des gleichen Tempos und Zeitmaßes anzuleiten und zu diesem Zwecke beim Singen mit dem Fuße, der Hand oder mit einem Klopfinstrumente den Rhythmus einzuüben (rhythmum instruere). In der Musica enchiriadis[3]) wird gesagt, der Gesang solle gleichsam nach Versfüßen taktiert werden (veluti metricis pedibus cantilena plaudatur). Aus dieser Stelle darf man aber noch nicht folgern, daß zu Hucbalds Zeiten alle Texte, auch die Prosatexte des Chorals, mensuriert gesungen worden seien. Bei der mangelhaften Beschaffenheit der älteren mittelalterlichen Tonschrift lag es für die kirchlichen Gesangsmeister sehr nahe, behufs Herbeiführung eines einheitlichen Zusammenklanges der Stimmen die Hände und Füße zu verwenden[4]). Zahlreicher sind die Stellen, in denen Hucbald von der relativen Länge der Noten spricht, insbesondere von der Dehnung des Gesanges am Schlusse. Vivell hat zu zeigen versucht, daß es sich an den in Betracht kommenden Stellen der Commemoratio brevis und der Musica enchiriadis nicht um den Wert der einzelnen Noten, sondern um das Tempo eines ganzen Gesanges handle, welches nach der Ansicht Hucbalds „je nach dem Inhalt des Textes oder nach dem Gefühle der Melodie, nach Ort und Zeit oder anderen Umständen bald schneller, bald langsamer genommen werden müsse“; Hucbald, meint Vivell, wolle sagen, „daß man, sobald man ein schnelleres Tempo eingeschlagen habe, dasselbe auch beibehalten und jede Note doppelt so kurz singen müsse als in einem anderen Gesangstücke, welches man in einem um das Doppelte langsameren Tempo vorgetragen habe“[5]).

Remi von Auxerre (9. Jahrhundert), der einen Kommentar zu Martin Capellas Traktat über die Musik geschrieben hat, erörtert darin auch den Unterschied zwischen Rhythmus und Metrum; er sagt: Hoc interest inter rhythmum et metrum, quod rhythmus est sola verborum consonantia sine ullo numero et fine et in infinitum funditur nulla lege constrictus, nullis certis pedibus compositus; metrum autem pedibus propriis certisque finibus ordinatur[6]). Der Autor spricht hier

---

[1]) Näheres bei Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1900, S. 117.
[2]) Migne, Patr. Lat. 132, 1042.
[3]) Migne, Patr. Lat. 132, 993.
[4]) Vivell macht mit Recht auf eine Stelle bei Quintilian (Instr. orat. 9, 4) aufmerksam, wo der berühmte Theoretiker der Rhetorik davon spricht, daß auch der freie Sprachrhythmus durch Zeichen mit den Füßen oder mit den Fingern markiert werden könne. (Der gregorianische Gesang, Graz 1904, S. 95.)
[5]) Der gregorianische Gesang, Graz 1904, S. 96.
[6]) Gerbert, Script. I, 68.

lediglich vom Texte, nicht von der Musik, noch weniger von der liturgischen Musik; am allerwenigsten läßt sich aus den Worten herauslesen, daß der Autor dem Choralgesange eine Art mensurierten Rhythmus zuerkenne.

Guido von Arezzo spricht an einer Stelle[1]) von Gesängen, die er als metrische bezeichnen will, weil, wie er bemerkt, „wir oft so singen, als ob wir Verse mit den Füßen zu taktieren scheinen, wie es geschieht, wenn wir die Verse selbst singen". Von solchen Gesängen unterscheidet er die „gleichsam prosaischen" (quasi prosaici cantus), welche „alles dieses weniger beachten" [2]). Auch aus dieser Stelle läßt sich nicht beweisen, daß den Choralmelodien allgemein ein gebundener oder ein mensurierter Rhythmus zugrunde gelegen habe. Gerade Guido ist derjenige Musiktheoretiker des Mittelalters, welcher relativ am meisten Aufschluß über den Choralrhythmus gibt; und auch aus seinen Worten sowie denen seines Erklärers Aribo Scholasticus vermag man den Taktrhythmus des Chorals nicht zwingend zu beweisen. Guido sagt von der melodischen Gliederung des Chorals, daß sie, um den Verstand und das Gefühl angenehm zu berühren, bei allem Reichtum doch auch Regelmäßigkeit haben müsse, und daß die Teilglieder miteinander, Neume mit Neume, Distinktion mit Distinktion, Ähnlichkeit haben müßten[3]). Diese Ähnlichkeit muß nach Guido sich offenbaren: in der Zahl der Töne (in numero vocum), in dem Verhältnis der Pausen (in ratione tenorum), im Verhältnis der Intervalle, d. h. in der musikalischen Zeichnung (secundum laxationis et acuminis varias qualitates), endlich in dem gleichartigen Abschluß der Glieder (ut ad finalem vel affinem currant)[4]). Alle diese vier Elemente müssen nach Guido zueinander in der richtigen Proportion stehen. Unter Proportion der Töne versteht der Autor aber durchaus nicht ein mathematisch genaues Zeitverhältnis eines Tones zu einem folgenden. Was die Mensur anlangt, so ist auch Guido als Verteidiger des Taktes im Choralgesange angesehen worden; doch dürfte dies nur auf einer einseitigen Deutung der nicht immer leicht verständlichen Ausdrucksweise beruhen. So sagt Guido an einer Stelle: Quaeve voces . . . . . sint morosae, in ipsa neumarum figura demonstratur. Diese Worte hat man so verstanden, als ob eine bestimmte Note in der Choralhandschrift einen langen Ton (morosa) darstellen könne, eine andere Note also einen kurzen. Das Wort „Neuma" bedeutet hier aber nicht ein Notenzeichen, sondern einen musikalischen Satzteil. Guido erwähnt ausdrücklich zwei Fälle, in denen aus der schriftlichen Darstellung des ganzen Gliedes sich ergebe, daß gewisse Töne gedehnt

---

[1]) Migne, Patr. Lat. 141, 395.

[2]) Darunter versteht Guido regelmäßig gebaute Antiphonen, die aber durchaus keine metrische Struktur zeigen, z. B. die Antiphone Non relinquam vos orphanos. Vivell, S. 94 ff.

[3]) G. teilt jede Melodie in Distinktionen (Sätze), die Distinktion in Neumen (Satzteile), die Satzteile in Silben; die melodische Silbe besteht aus 1, 2 oder 3 Tönen; 1 oder 2 Silben bilden eine Neume, aus mehreren Neumen gruppiert sich der Melodiesatz. (Kienle, Choralschule, 3. Aufl., S. 60.)

[4]) Pothier, Der gregorianische Choral, S. 164 ff.

gesungen werden sollen; von einer genauen Mensurierung einer einzelnen Note ist keine Rede[1]). Allerdings sagt Guido an einer Stelle: Aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem habeant[2]); unter voces sind aber hier nicht Noten gemeint, welche doppelten Zeitwert haben, sondern Töne selbst, nämlich Schlußtöne, die gedehnt gesungen werden sollen. Endlich hat man auf jene Worte hingewiesen, in denen Guido den Komponisten ermahnt, er möge vor der Komposition einer Melodie sich überlegen, in welchen Abteilungen (quibus ex his divisionibus) er den Gesang einherschreiten lassen solle, ebenso wie ja der Dichter sich vorher überlege, welches Metrum er wähle. Der Vergleich mit dem Metrum ist aber hier nur ein Vergleich; Guido gibt selbst zu, daß auch die Divisiones, d. i. die Teilung der Melodie in Abschnitte nach einer künstlerisch gefälligen Proportion, keinen Taktrhythmus begründen; denn er fügt sofort die Worte hinzu: „nur mit dem Unterschiede, daß der Musiker nicht so streng an das Gesetz gebunden ist, weil diese Kunst im ganzen sich eine vernünftige Abwechselung in der Anordnung der Töne gestattet“[3]).

Berno von Reichenau (aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts) spricht von einer Numerositas vocum; es läßt sich aber aus dem Zusammenhange nicht erkennen, welche Art von Rhythmus er meint, wiewohl er den Gesang mit Versen vergleicht; denn jeder wohlgefällige Rhythmus hat mit dem Metrum eine gewisse Ähnlichkeit, obschon wichtige Unterschiede zwischen beiden bestehen[4]). Guidos Erklärer Aribo (aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts) beschäftigt sich ausführlich mit dem Numerus in den Choralmelodien, und man hat auch seine Worte so gedeutet, als ob er den Choralmelodien den Taktrhythmus zuerkenne. Unter Numerus versteht Cicero das im freien Rhythmus der Rede sich offenbarende Verhältnis der Teile[5]). Auch die mittelalterlichen Theoretiker sprachen von diesem numerischen Verhältnisse der Teile eines Gesanges. Insbesondere hat Aribo in seiner Abhandlung „De musica“ die Antiphone „Semen cecidit“ auf die rhythmischen Zahlenverhältnisse hin untersucht[6]). Aus der Darlegung ergibt sich deutlich, daß der Autor den einzelnen Noten nicht eine verschiedenartige, mathematisch in einer Proportion darstellbare Zeitdauer zuschreibt. Vielmehr erkennt Aribo „jeder Note, stehe sie nur allein, oder sei sie mit einer anderen zu einer Gruppe verbunden, z. B. beim Podatus (▟) oder bei der Clivis (▛▬), einen und denselben Zeitwert zu“, mit Ausnahme der Schlußnoten, welche je nach der Größe der Satzglieder, die sie abschließen, eine

[1]) Vgl. Vivell, a. a. O. S. 101.

[2]) Micrologus c. 15.

[3]) Vgl. noch Kornmüller im Cäcil.-Kalender 1884, S. 36 ff., und Gietmann, Musikästhetik, S. 286 ff.

[4]) Näheres bei Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1900, S. 125.

[5]) Er sagt: Esse ergo in oratione numerum quendam, non est difficile cognoscere; iudicat enim sensus. Quod qui non sentiunt, quas aures habeant aut quid in his hominis simile sit, nescio. Or. 50.

[6]) Siehe die Erläuterung dieser Abhandlung bei Vivell, a. a. O. S. 107.

dreifach verschiedene Dehnung erhalten, gemäß der Lehre der alten Theoretiker[1]). Aribo erklärt ferner, daß die Unterscheidung von längeren und kürzeren Notenwerten ihr Entstehen dem mehrstimmigen Gesange verdanke[2]). Dies wird auch bestätigt durch ein Dekret Johannes XXII. (1316—1334), in welchem darüber geklagt wird, daß „einige Jünger der neuen Schule für ihre Mensuralmusik auf neue Notenformen sännen" und daß sie „die Noten des Kirchengesanges in halbkurze und kürzeste zerteilten" [3]).

Johannes Cottonius (aus dem 12. Jahrhundert) unterscheidet liturgische Gesänge, die keinen Rhythmus aufweisen, von anderen, die er nach dem Vorbilde Guidos Cantus accuratos, auch metricos per similitudinem nennt. Daß die ersteren die durch die polyphone Musik in ihrer Sangweise modifizierten Choralgesänge darstellen, letztere aber die älteren Gesangsweisen, welche mensuriert gewesen seien (so Dechevrens), wird sich schwer beweisen lassen. Tatsächlich existieren ja heute noch nebeneinander im liturgischen Gesange Melodien mit freiem, oratorischem Rhythmus und solche mit einem dem metrischen ähnlichen; letztere sind eben diejenigen, deren Text metrisch ist und deren Melodien daher metrischen Rhythmus aufweisen, wofern das Metrum nicht durch lange Melismen verdeckt ist[4]). Die aus späterer Zeit (d. i. dem 13. und 14. Jahrhundert) stammenden Musiktheoretiker, wie Franko von Köln, Hieronymus von Mähren, Walter Odington und Simon Tunstede, sprechen sich alle deutlich dahin aus, daß der eigentliche alte Choral (Cantus planus) nicht mensuriert gewesen sei und daß in demselben alle Noten im allgemeinen gleichen Zeitwert gehabt hätten[5]).

4. Der Einfluß der Polyphonie und der Mensuralmusik auf die Behandlung des Chorals in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters. Wenn der Choral in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters in jenem freien, oratorischen Rhythmus vorgetragen wurde, der keine Mensur vertrug, so mußte hierin eine Wandlung eintreten, als die Polyphonie und mit ihr die Mensuralmusik auch auf die kirchliche Musik ihren Einfluß auszuüben begannen. Solange nur einstimmig gesungen wurde, war es auch für eine größere Sängerschar nicht schwer, in einheitlichem Zusammenklange der Stimmen den Text vorzutragen. Auch solange die Diaphonie nur in der Parallelbewegung bestand, waren die Schwierigkeiten keine erheblich größeren. Als aber das Organum zum Diskant mit Gegenbewegung sich entwickelte, mußte behufs harmonischen Zusammenklingens der Stimmen der Zeitwert jeder Note genauer bestimmt werden. Man hat behauptet, daß

---

[1]) Vivell, a. a. O. S. 109.

[2]) De musica, Migne, Patrol. Lat. 150, 1310.

[3]) Vivell, a. a. O. S. 115.

[4]) Vgl. hierüber Näheres bei Kornmüller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1900, S. 125 ff.

[5]) Vgl. die Zitate bei Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1900, S. 128.

das überaus langsame Tempo der Diaphonie (des Parallelorganums) erst die Gleichheit der Notenwerte geschaffen und den Choral der Mensur, welche in der Unterscheidung der Noten nach einem bestimmten geometrischen Zeitverhältnis besteht, beraubt habe. Dem widersprechen die klaren, soeben erwähnten Zeugnisse Aribos und des Dekrets Johannes XXII. Wenn die Diaphonie (das Parallelorganum) die Wirkung hatte, daß der Choral ohne rhythmischen Schwung in geistlos gedehnten, hinsichtlich des Zeitmaßes gleichwertigen Tönen gesungen wurde, so hatte das seinen Grund wohl darin, daß die Ausführung der polyphonen Gesänge (auch des Parallelorganums) nach oratorischem Rhythmus große Schwierigkeiten verursachte und daß man aus Bequemlichkeit oder aus Rücksicht auf die mangelhafte Begabung der Sänger zu dem Mittel griff, durch langsame, völlig gleichwertige Noten die Schwierigkeiten des Vortrags zu vermindern. Beim oratorischen Rhythmus können ja die Noten unmöglich alle gleichen Zeitwert haben oder wenigstens stets so gesungen werden, als ob sie gleichen Zeitwert hätten; die Bewegungen der Melodie sowie die natürlichen Accente der Textworte haben eine Hervorhebung gewisser Töne zur Folge, die von einer Dehnung kaum zu trennen ist, selbst wenn im Prinzip die Noten als gleichwertig gelten. Wollte man demnach die der Ausführung polyphoner Gesänge anhaftenden Schwierigkeiten heben, so konnte man dies durch unnatürliche Ausdehnung aller Töne und die damit verbundene Aufhebung des freien, oratorischen Rhythmus erzielen oder aber dadurch, daß man die Noten genau mensurierte. So entstanden allmählich jene „neueren“ Kirchengesänge, welche schließlich etwas anderes waren als der gregorianische Choral.

5. Die neueren Forschungen über das Wesen des Choralrhythmus. Das erneute, hochgesteigerte Interesse, das die neuere Zeit dem Choralgesange zuwendet, hat auch tiefgehende Untersuchungen der Grundfragen des Chorals zur Folge gehabt. Insbesondere hängt ja die Herstellung der sogenannten echten gregorianischen Melodien nach alten Handschriften zum Teil davon ab, wie man die ältere Neumenschrift versteht und wie man über den Choralrhythmus denkt. Es ist hier nicht der Ort, die Frage des Choralrhythmus theoretisch zu behandeln; vielmehr soll nur ein geschichtlicher Überblick über den Verlauf der Diskussion geboten werden.

Der erste, welcher im 19. Jahrhundert die Frage nach dem Wesen des Choralrhythmus behandelte, war Gonthier le Mans, der in seiner Schrift „Choral und Liturgie“ sowie in einem 1860 zu Paris abgehaltenen Choralkongreß den freirhythmischen Charakter der Choralmelodien verteidigte. Den gegenteiligen Standpunkt, nämlich die Auffassung, daß der Choral ursprünglich mensuriert gewesen sei, vertraten zunächst der rheinländische Pfarrer Wollersheim (gest. 1865)[1] und der Belgier Nicolas Jacques Lemmens (geb. 1823, zuletzt Organist

[1]) Theoretisch-praktische Anweisung zur Erlernung des gregorianischen Choralgesanges, Paderborn, 3. Aufl. 1865.

in Brüssel), in neuester Zeit besonders P. Anton Dechevrens S. J.[1]), J. Artigarum[2]), George Houdard[3]) und Bischof Foucault von Saint Dié[4]). Dechevrens stützt sich auf folgende Momente: a) auf die Aussprüche der griechisch-römischen und der mittelalterlichen Musiktheoretiker; b) auf die Notation der die ältesten erreichbaren Choralmelodien enthaltenden Handschriften und Druckwerke; c) auf die Tradition der orientalischen Kirchen, welche in stetem Kontakt mit der römischen Kirche standen. Was nun die Zeugnisse der älteren Musiktheoretiker anlangt, so ist schon oben gezeigt worden, daß dieselben nicht leicht verständlich und nicht unzweideutig sind und daß daher aus denselben ein alle Zweifel ausschließender Beweis für die Mensurierung des alten Chorals nicht zu führen ist. Die Notation der ältesten Choralhandschriften ist ein Moment, das so lange nicht als beweiskräftig gelten kann, als der Streit über die Bedeutung der Neumen nicht endgültig entschieden ist. Wie die Ausführungen in dem folgenden, von der musikalischen Notation handelnden Abschnitte zeigen, ist die Neumenschrift in letzter Zeit Gegenstand eingehender Untersuchungen; ein Taktrhythmus ist aber in der Neumennotation bisher nicht erwiesen worden[5]). Nur bezüglich der sogenannten liqueszierenden Töne ist es sicher, daß dieselben „an der zeitlichen Gleichberechtigung der sonstigen Töne keinen Anteil haben“[6]), sondern eigenen Normen unterworfen sind. Was die kirchliche Musik der orientalischen Kirchen anlangt, so ist es allerdings richtig, daß die neu erschienenen liturgischen Gesangbücher der unierten Armenier und Kopten eine Zeitmessung kennen; es ist aber, wie Kornmüller[7]) mit Recht sagt, zu beachten, daß die genannten Völker erst in neuerer Zeit sich der katholischen Kirche zugewendet haben, und daß ihre liturgischen Gesänge, die vorher niemals aufgeschrieben waren, von Missionären, welche auch nur in der neueren europäischen Musik heimisch waren, aufgezeichnet wurden. Bezüglich der Griechen behauptet Kornmüller, daß ihre Notenbücher nichts aufweisen, was einen Takt anzeigte[8]). Gietmann[9]) hingegen sagt: „Es herrscht im ganzen Orient und hat, soviel man weiß, seit unvordenklichen Zeiten die Gewohnheit ge-

[1]) Études de Science musicale, 3 Teile, Paris 1898 (im Selbstverlage des Verfassers); und Les vraies mélodies grégoriennes. Vespéral des dimanches et fêtes de l'année, extrait de l'antiphonaire du b. Hartker (X. Siècle). Paris 1902.

[2]) Le rhythme des mélodies grégoriennes. Étude musicale historique et critique, Paris, Alph. Picard et Fils, 1899. Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1900, S. 144.

[3]) L'art dit Grégorien d'après la notation neumatique 1897 (Revue du chant grégorien, Grenoble, VI. Jahrg.).

[4]) In der Revue du chant grégorien, XI. Jahrg., No. 6 u. 7; vgl. Gregoriusblatt 1903, No. 6, S. 69.

[5]) Siehe Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1900, S. 132 und 147.

[6]) Mühlenbein, Über Choralgesang, Trier 1900, S. 60.

[7]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1900, S. 134.

[8]) a. a. O. S. 134.

[9]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1902, S. 199. Vgl. dazu Gietmanns interessante Abhandlungen über den „Rhythmus des griechischen Kirchengesanges“ (Musica sacra, Regensburg 1896, S. 165 ff.) sowie über den „Rhythmus im russischen Kirchengesang“ (ebenda 1896, S. 175 ff.).

herrscht, an Kirchengesänge eine strenge Zeitmessung durchzuführen."
Bei so widersprechenden Ansichten über diesen Punkt kann der Hinweis auf die orientalischen Choralbücher vorläufig keine entscheidende Bedeutung haben[1]).

„Der liturgische Gesang, der bei den Russen, Ruthenen, Bulgaren, Serben und andern slawischen Völkern seit alter Zeit in Übung ist, wurde nach Johann de Castro (Methodus Cantus ecclesiastici Graeco-Slavici, Romae 1781) aus der griechischen Kirche herübergenommen. Das geschah im 10. Jahrhundert, als Wladimir I. sich zum Christentum bekehrte und die Schwester des griechischen Kaisers heiratete. Die Verbindung der russischen Kirche mit Konstantinopel war seitdem so innig, daß der Russe alsbald auch in das griechische Schisma hereingezogen wurde. Die unierten Russen nahmen im 16. Jahrhundert das Choralnotensystem des Abendlandes mit einigen Modifikationen an; dasselbe wurde im 17. Jahrhundert auch unter den Nicht-Unierten allgemein. Man schreibt nun auf fünf Linien, von denen die zweitoberste als A-Linie gilt. Im Grunde ist bei dieser Umschreibung der Gesänge nur das Wesentliche der Melodie und des Rhythmus erhalten geblieben; nicht nur die Zeichen eines kunstreicheren Vortrags, wie sie sich im griechischen Kirchengesang noch finden, sind weggefallen, sondern es mußte schon die Unterlegung des slawischen Textes manche Änderung im Verhältnis von Melodie und Text und weiterhin in den Noten und Notenwerten herbeiführen. Selbst die Tonarten entgingen nicht ganz der Modifikation . . .

Die traditionelle Gesangsweise der meisten slawischen Völker legt Zeugnis dafür ab, daß die ältere Kirche sich eines ganz freien, ungebundenen Rhythmus bediente. Solange nicht besonders nachgewiesen wird, wann und wie in den griechischen und slawischen Gesang die genaue Tonmessung eingeführt wurde, muß angenommen werden, daß im 10. Jahrhundert, d. h. vor der Lostrennung der schismatischen Kirche des Orients und vor der Ausbildung der eigentlichen sogenannten Mensuralmusik, wenigstens im Morgenlande der Choral einen strenggemessenen Rhythmus hatte. Das läßt aber weiter auf das Abendland zurückschließen, und dies zwar aus folgenden Gründen.

Man kann schon nicht ohne Willkür von vornherein behaupten, der kirchliche Gesang habe sich, obwohl auf derselben Grundlage der griechisch-römischen Musik entwickelt, im Morgen- und Abendlande so wesentlich verschieden gestaltet. Es ist aber ferner völlig sicher, daß im 9. Jahrhundert ein lebhafter Verkehr zwischen beiden Gebieten stattfand und der abendländische Gesang eine bedeutende Beeinflussung von Byzanz erfuhr. Daher unter anderen das System der acht Tonarten und die neue Terminologie.

Aurelianus Reomensis (Musica disciplina, Cap. 8) bezeugt, daß »die römische und die griechische Liturgie in Antiphonen, Responsorien, Offertorien und Kommunionen (schon vor Karl dem Großen) die gleichen acht Tonarten« angewendet haben. Überhaupt wird in jener Zeit ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Gesangssystemen nicht namhaft gemacht. Das Ansehen des Morgenlandes war im Abendlande entscheidend. Derselbe Aurelian behauptet (Cap. 18), daß die ganze Musiktheorie seinerzeit (9. Jahrhundert) von den Griechen entlehnt und darum unwidersprechlich sei. Nach Gevaërt (La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine p. 107) fand die Übertragung des griechischen Musiksystems schon im 17. Jahrhundert statt.

Endlich wissen wir, daß mehrere der ältesten abendländischen Theoretiker, ohne direkt von einem Taktmaß zu sprechen, doch eine mathematische Tonmessung verlangen, die wohl nur von einer strengen »Mensur« verstanden werden kann." Mus. sacra, Regensburg 1896, S. 175 ff.

[1]) Vielleicht bringen die Studien von P. Gaißer besseren Aufschluß über den Rhythmus in den griechischen Choralbüchern. Ein interessantes Buch über den heutigen liturgischen Gesang der griechischen Kirche veröffentlichte der Missionar J. R. Rebours: Traité de Psaltique. Leipzig 1906.

Der von Dechevrens verteidigten Ansicht steht die Auffassung der Schule von Solesmes gegenüber, deren berühmtester Vertreter Pothier ist. Letzterer stellte in seinem Werke „Les mélodies grégoriennes“ (deutsch von P. Ambr. Kienle unter dem Titel „Der gregorianische Choral“, Tournay 1881) eine neue Theorie über den Rhythmus des gregorianischen Chorals auf[1]). Vom Einfluß des Textaccentes ausgehend, verteidigte er den sogenannten oratorischen Rhythmus des Chorals. Indem Pothier erklärte, daß der Wert der Choralnoten nicht unveränderlich und absolut, sondern durch ihr Verhältnis zum Text oder durch ihre Stellung in der melodischen Phrase bestimmt sei, nahm er eine vermittelnde Stellung ein zwischen den strengen Mensuralisten einerseits und den Äqualisten anderseits[2]). Auf die Seite Pothiers stellten sich L. Janssens O. S. B.[3]), P. Wagner[4]), Ant. Lhoumeau[5]). Speziell gegen Dechevrens wandten sich neuestens Kornmüller[6]) und Coelestin Vivell O. S. B.[7]). Zugunsten der Auffassung von Dechevrens trat P. Gietmann S. J. in seiner „Musikästhetik“ und in der Besprechung des letzten, oben erwähnten Werkes von Dechevrens „Les vraies mélodies grégoriennes“ ein[8]).

Der Theorie Pothiers steht jene am nächsten, welche man als die Theorie des Sprachgesanges bezeichnen kann; „sie lehrt, Ton, Tonfall und Gliederung der prosaischen Rede seien das Hauptgesetz des rhythmischen Vortrags; denn nach den Gesetzen der gewöhnlichen Rede sei der Choral (wenigstens der gekürzte) komponiert oder neu redigiert; der Vortrag sei infolgedessen eine möglichst textgemäße Rezitation“[9]). Vertreter dieser Auffassung waren die Redaktoren der Medicaea; ihnen folgen heute die sogenannten Neumediceer, d. i. die neue Regensburger Schule.

In seinem Handbuch der Musikgeschichte hat auch der berühmte Leipziger Musikhistoriker Hugo Riemann sich zur Frage des Choralrhythmus geäußert[10]). Er neigt sich den Mensuralisten zu, indem er „für den älteren Choral eine regelmäßige Tonmessung und Tonabstufung annimmt“. Der Schule von Solesmes folgt er nur darin, daß auch er „eine symmetrische Gliederung des Textes, aber in größerer Strenge herstellt“[11]).

---

[1]) Eine kurze Darlegung der Theorie Pothiers siehe bei Mühlenbein, Über Choralgesang, S. 57 ff.

[2]) Letztere behaupten die mathematische Gleichheit der Dauer aller Choralnoten und wollen davon nur die Endsilben der Abschnitte ausnehmen.

[3]) Le rythme du chant grégorien, 1891.

[4]) Einführung in die gregorianischen Melodien, 1895; Neumenkunde, Freiburg i. d. Schw. 1905.

[5]) Rythme, exécution et accompagnement du chant grégorien, 1892.

[6]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1900, S. 116.

[7]) Der gregorianische Gesang, Graz 1904.

[8]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1902, S. 193 ff.

[9]) Weidinger S. J., im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1901.

[10]) a. a. O. 1. Bd., 2. Teil, Leipzig 1905.

[11]) Vgl. Gietmann im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1907, S. 14 ff. In dem von A. Lutschounigg, Domchordirektor in Klagenfurt, rhythmisierten Ordinarium Missae und Commune sanctorum (in dreiteiligem Takt und in moderner Notenschrift) hat der Verfasser wohl in den meisten Fällen den Choralrhythmus richtig gefühlt und aufgefaßt, doch ist derselbe in dieser Notation für einen Nichteingeweihten schwer herauszufinden. Vgl. Gregor. Rundschau 1904, S. 199.

33. Geschichte der Choralnotation.

1. Die ältesten Notationsversuche beim rezitierenden Gesange. Die schriftliche Fixierung der musikalischen Weisen eines Gesanges hat eine dreifache Aufgabe zu erfüllen; sie hat die Tonhöhe, Tondauer und Tonstärke zu bezeichnen. Bedenkt man, in wie frühe Zeit die ersten Versuche fallen, die menschlichen Worte durch die Schrift zu fixieren, so muß man sagen, daß die Tonkunst erst sehr spät in den Besitz von Mitteln gelangt ist, die Melodien schriftlich auszudrücken. So lange der Gesang mehr ein rezitativer war, konnten sich die Sangmeister damit begnügen, die Vortragsweise durch gedächtnismäßige Einprägung den Schülern zu überliefern. Es genügte, schriftlich wenigstens anzudeuten, wo am Ende eines Abschnittes die Schlußformel ansetzte oder wo in der Mitte eines Satzes eine Pause einzutreten hatte. Solche Zeichen, z. B. ein Kreuz oder ein Stern oder die Hervorhebung eines Buchstabens durch besonders kräftige Schrift oder durch fetten Druck sind ja noch heute in den Ausgaben liturgischer Texte üblich. Auch der Wortaccent und der metrische Accent, bei längeren Wörtern der Haupt- und Nebenton wurden in alten Handschriften durch Zeichen ausgedrückt. Die Accentzeichen in alten hebräischen und griechischen Handschriften sind solche Versuche, dem rezitierenden Sänger eine Hilfe zu bieten[1]). Die melodische Formel, die an einzelnen Stellen anzubringen war, mußte der Sänger aus der Übung kennen.

2. Die griechisch-römische Buchstabennotenschrift. Der erste Versuch, die Tonhöhe schriftlich auszudrücken, war die bei den alten Griechen übliche Bezeichnung der Töne durch die Buchstaben des Alphabets[2]). Wie schon wiederholt erwähnt, studierten die Griechen die Verschiedenheit der Tonhöhe am Monochord. Unter der über den Kasten des Monochords gespannten Saite ging eine Linie, die in bestimmte Abschnitte geteilt war. Die Grenzpunkte der Abschnitte bezeichneten die Stelle, an welcher der die Saite stützende bewegliche Steg anzubringen war. Da von der Stellung des Stegs, bezw. von der Länge des betreffenden Saitenteiles, die Höhe des Tones abhing, so wurde jeder Grenzpunkt der Linienabschnitte durch einen Buchstaben bezeichnet, welcher dann auch zum Tonzeichen wurde[3]). Auch für die Dauer der Noten und Pausen erfanden die Griechen, wie oben gezeigt worden ist, gewisse Zeichen (s. o. S. 53).

Das Notenalphabet der Griechen wurde von den Lateinern übernommen; nur wurden später die griechischen Buchstaben durch lateinische

---

[1]) Vgl. hierzu die interessante Schrift von Franz Praetorius: „Über die Herkunft der hebräischen Accente" (Berlin 1901). In derselben wird die Beziehung des in griechischen Evangeliarien und sonstigen liturgischen Büchern enthaltenen Notierungssystems zur Entstehung der hebräischen Accente behandelt.

[2]) Die Buchstaben des griechischen Alphabets hatten nicht nur Laut-, sondern auch Zahlenwert. Vgl. Fr. Diettrich-Kalkhoff, Geschichte der Notenschrift. O. Hellmann, Jauer 1907, S. 6 ff.

[3]) Näheres hierüber s. o. S. 52 ff.

ersetzt. Der tiefste Ton der griechischen Skala wurde mit A bezeichnet, der nächste mit B und so fort bis P. Letzterer Buchstabe bezeichnete den höchsten, d. h. den 15. Ton der zwei Oktaven umfassenden Skala. Wer eine Melodie schriftlich fixieren wollte, setzte die betreffenden Buchstaben über die einzelnen Silben des Textes. Diese Art Notation erhielt sich noch in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters[1]). Es wurden aber statt der Buchstaben A — P schließlich nur diejenigen von A — G verwendet, da ja nach den ersten sieben Tönen die gleiche Anordnung der Ganz- und Halbtöne wiederkehrte. Um die Oktaven zu unterscheiden, wählte man für die tiefsten sieben Töne die großen, für die folgenden sieben die kleinen Buchstaben, für die darüber hinausgehenden Töne die Bezeichnung aa, bb usf. Für den in einigen Choralmelodien vorkommenden, unmittelbar unter A liegenden Ton gebrauchte man den griechischen Buchstaben Γ[2]).

Von dieser Buchstabentonschrift ist zu unterscheiden der in alten Manuskripten von St. Gallen und anderen aus Deutschland stammenden Choralbüchern (noch aus dem 13. und 14. Jahrhundert) vorkommende Gebrauch, die Kirchentöne (Toni oder Modi), in denen ein Text zu singen war, am Rande des Textes durch Buchstaben anzugeben; hierbei bedeutete

a den 1. Ton, u den 5. Ton,
e „ 2. „ , η „ 6. „ ,
i „ 3. „ , υ „ 7. „ ,
o „ 4. „ , ω „ 8. „ [3]).

Neben diesen Buchstaben befindet sich meist noch ein zweiter, welcher die letzte Note der betreffenden Psalmenschlußformel nach der üblichen Buchstabentonschrift angibt[4]).

3. Die älteste Neumenschrift. Neben der Bezeichnung der Töne durch die Buchstaben des Alphabets bestand schon in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters, jedenfalls bereits zur Zeit Gregors d. Gr., wahrscheinlich aber noch einige Zeit vorher, eine Notationsweise, welche zwar nicht die absolute Tonhöhe, aber doch die Bewegungen der Melodie und die Tongruppen deutlich für das Auge zum Ausdruck brachte, nämlich die sogenannte Neumenschrift. Während die griechische Notation alle Buchstaben in eine horizontale Linie stellte und dadurch dem Leser für die Feststellung der melodischen Bewegung eine reine Verstandesoperation zumutete, deutete die Neumenschrift durch entsprechende, den stenographischen Zeichen ähnliche Linien in einer relativ leicht übersichtlichen Weise das Steigen und Fallen der Melodie an. Das Wort „Neuma“ bedeutet nach mittelalterlichem Sprachgebrauch

---

[1]) Der Kodex von Montpellier (abgedruckt im VII. Bande der Paléographie musicale) weist diese Art von Notation neben einer anderen auf.

[2]) Hiervon stammt die französische Bezeichnung für Tonleiter (la gamme).

[3]) Pothier, Der gregorianische Choral, S. 28.

[4]) „Während die Neumen in der griechischen Kirche bis zur Stunde auf der unentwickelten Stufe stehen blieben, vermochten sie in der lateinischen Kirche an den Wandlungen des römischen Kirchengesanges teilzunehmen und in dem Prozesse der Latinisierung der aus dem Osten überkommenen Elemente eine in ihrer Art vollkommene Gestalt zu erreichen.“ Weinmann, a. a. O., S. 28.

sowohl Töne und Tongruppen als auch die Zeichen dafür. In letzterem Sinne ist hier von Neumen die Rede[1]).

Die elementaren Bestandteile einer Neume sind zunächst die zwei Accente, deren man sich bediente, um die Hebung oder Senkung der Stimme anzudeuten, nämlich den Acutus (/) und den Gravis (\\); aus der Verbindung dieser beiden Zeichen entstanden der Circumflexus und Anticircumflexus (⌒, ∪). Der Accentus gravis wurde auch durch einen wagerechten Strich (—) oder einen Punkt (·) wiedergegeben. Aus diesen elementaren Bestandteilen entstanden die verschiedenen Neumen, von denen die wichtigeren in der folgenden Tabelle angegeben sind. Zum Verständnis der letzteren sei bemerkt, daß der Accentus acutus (/) den Namen Virga führte und die im Verhältnis zur vorhergehenden oder folgenden höhere Note bezeichnete, während der Accentus gravis (\\ oder — oder ·) Punctus (Punctum) hieß und den tiefer gelegenen Ton andeutete. Sollten zwei oder mehrere Noten als zusammengehörend (d. h. eine melodische Gruppe bildend) bezeichnet werden, so werden Virga und Punctus in verschiedener Weise verbunden.

Neumen	Namen	Spätere Form	Bedeutung
/	Virga, Virgula . .	▪	eine höher stehende Note.
\\ oder — oder ·	Punctum	■ od. ♦	eine tiefer stehende Note.
⌒ oder ⌒	Clivis, Flexa . . .	▀▄ od. ▀▄	zwei Noten, die erste höher als die zweite.
√ od. √ oder ⌣ oder !	Pes od. Podatus .	▄▀ od. ▄▀ od. ▄▀	zwei Noten, die erste tiefer als die zweite.
/3 oder /: oder /:	Climacus	▪♦♦	drei absteigende Noten.
./ oder ⌣/ oder :/	Scandicus	▄▀▀ od. ▄▀▀ od. ▄▀▀	drei aufsteigende Noten.
∕∨	Porrectus od. Flexa resupina . . .	▀▄▀ od. ▀▄▀ od. ▀▄▀	drei Noten, deren mittlere tiefer ist als die beid. andern.

[1]) Es ist schon oben erwähnt worden, daß nach gewöhnlicher Auffassung das Wort „Neume“ eine Verstümmelung des griechischen Wortes πνεῦμα (pneuma) darstellen soll. P. Wagner betont aber wohl mit Recht, daß das Neuma im Sinne von Notenzeichen wahrscheinlich auf das griechische Wort νεῦμα (der Wink) zurückgehe mit Rücksicht auf die im Orient und im Abendlande bedeutsame Praxis der Cheironomie, d. h. der Andeutung von Hebungen und Senkungen der Melodie durch die Handbewegungen des Dirigenten. (Neumenkunde, S. 11, Anm. 1.)

Neumen	Namen	Spätere Form	Bedeutung
	Pes flexus od. Torculus		drei Noten, deren mittlere höher ist als die beid. andern.
	Podatus subpunctis	od.	vier Noten, podatus und zwei darauf folgende abfallend. Noten.
	Climacus resupinus		vier Noten, climacus mit einer darauf folgenden höheren Note.
	Scandicus flexus .	od.	vier Noten, scandicus mit darauf folgender tieferer Note.
	Porrectus flexus .	od.	vier Noten, porrectus und eine darauf folgende tiefere Note.
	Torculus resupinus	od.	vier Noten, torculus mit darauf folgender höherer Note.
	Virga praetripunctis		vier aufsteigende Noten.
	Virga subtripunctis		vier abfallende Noten.

Nach den hier klar hervortretenden Grundsätzen lassen sich Neumen für Gruppen von fünf und mehr Tönen leicht bilden. Aus den hier dargestellten Zeichen konnte der Sänger folgende zwei Dinge entnehmen: 1. die Zahl der Töne einer Tongruppe, 2. die Richtung der Melodie der Tongruppe. Der Mangel dieser Notenschrift bestand darin, daß weder die absolute Höhe der Töne angegeben war noch die Art der Intervalle[1]). Ob z. B. durch die Clivis ein Intervall von einem Halbton oder einem Ganzton oder eine Terz oder Quart angedeutet werden sollte, wurde durch dieses Tonzeichen gar nicht zum Ausdruck gebracht. Die mündliche Überlieferung mußte hier ersetzen, was die Notenschrift nicht leistete.

4. Die Notationsweise Hucbalds. Die soeben dargelegten Mängel der älteren Neumenschrift veranlaßte den Mönch Hucbald, ein Mittel zu erfinden, um die Tonhöhendifferenz näher zu bestimmen. Zu-

[1]) Die Neumen waren zunächst cheironomische Zeichen, d. h. solche, welche, wie die Bewegung der Hand des Dirigenten, nur die Hebung und Senkung der Melodie an sich, aber nicht die Intervallenstufe angeben. Zeichen, durch welche letztere genauer fixiert werden sollten, nannte man diastematische (vom griechischen diastema = Intervall). Die Diastematie war das Produkt einer späteren Entwicklung.

nächst schuf er in der Dasia-Notierung (s. o. S. 209) eine Notenschrift, in welcher die relative Stellung eines Tones innerhalb eines Tetrachords bezeichnet war. Wichtiger aber, ja von bahnbrechender Bedeutung war eine andere Erfindung, nämlich die Anwendung eines Systems von Linien, welche die Intervalle angaben und zwischen welche die einzelnen Silben eines Textes hineingeschrieben wurden (s. o. S. 209). Der Mangel dieser Notation bestand darin, daß er nur bei syllabischen Gesängen bequem angewandt werden konnte, bei denen jedem Ton eine Silbe entsprach.

5. Die Notation des Hermannus Contractus und des Kodex von Montpellier. Zwei Jahrhunderte nach Hucbald wurde von Hermannus Contractus ein neuer Versuch unternommen, durch die Notation auch die Intervallenstufen zu bezeichnen. Der genannte Musiktheoretiker wandte dazu wieder Buchstaben an, aber nicht nach der alten Methode, bei welcher jeder Buchstabe einen Ton bezeichnete, sondern in der Weise, daß die Buchstaben lediglich Intervalle andeuteten. Hermanns Zeichen, die über den Text, ja über die Neumenzeichen gesetzt wurden, waren folgende:

E	(= equaliter)	bedeutete den	Einklang,
S	(= semitonium)	,, ,,	Halbton,
T	(= tonus)	,, ,,	Ganzton,
TS	(= tonus cum semitonio)	,, die	kleine Terz,
TT	(= tonus cum tono)	,, ,,	große Terz,
D	(= diatessaron)	,, ,,	Quart,
Δ	(= diapente)	,, ,,	Quint,
ΔS	(= diapente cum semitonio)	,, ,,	kleine Sext,
ΔT	(= diapente cum tono)	,, ,,	große Sext,
ΔD	(= diapente cum diatessaron)	,, ,,	Oktave.

Ein diesen Buchstaben beigesetzter Punkt bezeichnete das absteigende, das Fehlen eines solchen Punktes das aufsteigende Intervall[1]).

Zu derselben Zeit, in welcher Hermannus Contractus lebte, entstand der sogenannte Kodex von Montpellier. Derselbe ist dadurch bemerkenswert, daß seine Melodien auf doppelte Weise schriftlich fixiert sind, erstens durch die Buchstabennotenschrift und zweitens durch die Neumenschrift. Die Buchstaben über den Neumen gaben die Intervallenschritte an[2]). Unter den Buchstaben befindet sich zuweilen noch ein Zeichen, welches kein Buchstabe ist, aber einen solchen in einem bestimmten Falle ersetzen kann. Es ist das sogenannte Episem (ἐπίσημον = Merkzeichen), das aus zwei sich rechtwinklig berührenden Strichen in wechselnder Zusammenstellung besteht. ├ bedeutet das tiefe B, den zweiten Ton der älteren Skala, ┤ bedeutet E, ┌ ist = a in Verbindung mit b molle, ┐ ist = h (♮), ┘ ist = e. Der Buchstabe weicht also dem Episem dort, wo die Skala einen Halbton hat.

[1]) Auf der Münchener Bibliothek sind einige Choralhandschriften des 11. und 12. Jahrhunderts mit Neumennotierungen vorhanden, denen die Notation des Hermannus Contractus übergeschrieben ist. Vgl. Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., S. 558, und Wagner, Neumenkunde, S. 111.

[2]) Pothier, Der gregorianische Choral, S. 29.

6. Die Haken- und Punktneumen. Die Entwicklung der älteren Neumenschrift konnte zunächst darin bestehen, daß für neue Notengruppen oder Kombinationen von solchen aus den schon vorhandenen Elementen neue Zeichen gebildet wurden. Ferner konnten die Formen der schon vorhandenen sich verändern, es konnten verschiedene Neumentypen in den einzelnen Ländern, Klöstern und Kirchen sich entwickeln. Tatsächlich unterscheidet man italienische, langobardische, französische, irisch-angelsächsische, deutsche, Metzer, St. Gallische, gotische und andere Neumentypen. Von der Entwicklung der Neumenschrift zu unserer jetzigen Quadratnotenschrift soll noch unten gehandelt werden.

Neben den oben dargestellten ältesten Neumenzeichen entstanden zwei Abarten derselben, die Haken- und die Punktneumen. Die ersteren sind danach bekannt, daß den elementaren Bestandteil der einzelnen Zeichen ein Apostroph oder Haken (ʾ) bildet. Während die ältesten, aus Accenten entstandenen Neumen „rein tonischen und diatonischen Inhalt“ haben, scheinen die Hakenneumen „weniger festgelegte, schwankende Tonverhältnisse anzudeuten; sie beziehen sich auf Verzierungen, die sich an diatonische Tonstufen anschließen, selbst aber der Bestimmtheit der Diatonik entbehren“. Die wichtigsten dieser Zeichen sind: der Strophicus in seinen drei Formen (Apostropha, Bistropha, Tristropha), die Flexa strophica, der Torculus strophicus, der Cephalicus, der Epiphonus, die Pinnosa, der Porrectus liquescens, der Scandicus liquescens, der Torculus liquescens, der Climacus liquescens (Ancus, Sinuosus), der Pressus liquescens, der Oriscus, der Salicus, das Quilisma, der Pes quassus, das Trigon, der Franculus, der Pressus minor und maior, der Pes stratus und Pes pressus u. a.[1]).

Tabelle der Hakenneumen (nach Wagner, Neumenkunde, S. 20 ff.)

Zeichen	Namen		Spätere Form
	Strophicus	Apostropha	
		Bistropha	
		Tristropha	
	Flexa strophica		
	Torculus strophicus . . .		
	Cephalicus		
	Epiphonus		
	Pinnosa		

[1]) Wagner, Neumenkunde, S. 19. Vgl. dazu Ambros, Geschichte der Musik, 1892, 3. Aufl., II. Bd., S. 79—102 über die Neumen.

Zeichen	Namen	Spätere Form
	Porrectus liquescens . . .	
	Scandicus liquescens . . .	
	Torculus liquescens . . .	
	Climacus liquescens (Ancus, Sinuosus)	
	Pressus liquescens . . .	
	Oriscus	
	Salicus	
	Quilisma	
	Pes quassus	
	Trigon	
	Franculus	
	Pressus minor	
	Pressus maior . . .	
	Pes stratus	
	Pes pressus	

Man hat schon früher[1]) erkannt, daß diese Hakenneumen Zeichen für freiere Ornamente des Gesanges waren. P. Wagner, der auf Grund umfangreichen Materials eindringende Untersuchungen über die Bedeutung dieser Zeichen angestellt hat, ist zum Teil zu neuen Resultaten gelangt, die im folgenden kurz dargelegt werden sollen. Die Apostropha steht niemals als selbständiges Zeichen über einer Silbe, sondern ist immer Zusatzzeichen zu einer anderen Neume, z. B. zur Clivis (Flexa strophica) oder zum Torculus (Torculus strophicus). In diesen beiden Verbindungen deutet es nach Wagner „wohl eine Verlängerung des zweiten Tones der Flexa an, der portamentoartig und fließend zum folgenden Tone überleitet"[2]). Die Bistropha und Tristropha sollen andeuten, daß derselbe Ton durch zwei- bezw. dreimaliges rasches, staccatoartiges Anstoßen desselben Tones mit einer Bebung ausgeführt

[1]) Vgl. Pothier, Der gregorianische Choral, S. 44 ff.
[2]) Wagner, Neumenkunde, S. 22.

werden soll. Als in späterer Zeit die Ziernoten vereinfacht wurden, galt die Apostropha, Bistropha und Tristropha nur als Zeichen für die ein- bezw. zweimalige Wiederholung desselben Tons, was auch in der späteren Schrift Ausdruck fand (vgl. die obige Tafel). Schließlich diente die Bistropha und Tristropha als Verlängerungszeichen desselben Tons, und „so wurde die Choralschrift um ein wichtiges rhythmisches Moment, das der Dehnung, bereichert"[1]). Die sogenannten liqueszierenden[2]) Vokale (semivocales) wurden dadurch ausgedrückt, daß gewisse Neumenzeichen mit einem Haken verbunden und so zu einem Zeichen vereinigt wurden. Auf diese Weise wurde die Virga zum Cephalicus, der Podatus zur Pinnosa, während der Epiphonus nichts weiter als ein Podatus mit verkürzter Virga (ɾ statt ɗ) ist. Ähnlich entstand ein Porrectus liqu., ein Scandicus liqu., ein Torculus liqu., ein Climacus liqu. und ein Pressus liqu. Der Oriscus, ein Zeichen, das seinem Namen sowie seinem Sinne nach dunkel ist, wird namentlich als Zusatz zur Virga, zur Clivis oder innerhalb einer absteigenden Gruppe (z. B. beim Climacus) gebraucht und bedeutet nach Wagner[3]) vielleicht einen Nachdruck, den der betreffende Ton erhalten soll. Der Salicus ist eine Nebenform des Scandicus. Wenn man diese Neume von salire (springen) ableiten darf, dann bezeichnet der nach unten geöffnete Bogen vielleicht eine schnelle, springende Bewegung nach unten, der Form des nach unten geöffneten Bogens entsprechend. Da der Salicus in einer Neumentabelle aus dem 12. Jahrhundert (Kodex 6 der Trierer Dombibliothek) Virga semitonius genannt wird, so ist eines seiner Intervalle dasjenige eines Halbtons. Die deutschen Handschriften verzeichnen den Salicus nur dort, wo sein höchster Ton f, c oder b ist, also eine der Stufen der diatonischen Tonleiter, die unter sich das Intervall eines halben Tones haben[4]). Das Quilisma[5]) soll eine vibrierende Tonbewegung anzeigen, welche sich in aufsteigenden Formeln, meist der kleinen Terz, findet. Es kann auch mit anderen Neumen verbunden werden, so daß zusammengesetzte Formen (wie Quilisma flexum, Qu. sinuosum, Qu. praepuncte, Qu. subbipuncte, Qu. praebipuncte) entstehen[6]). Der Pes quassus ist eine Abart des Quilisma; statt dreier sind nur zwei Windungen am Anfang des Zeichens vorhanden; der Pes qu. unterscheidet sich also vom Quilisma etwa wie die Tristropha von der Bistropha. Der Triller war vielleicht beim Pes qu. etwas kürzer als beim Quilisma. Das Trigon, dessen drei Punkte wohl drei Töne bezeichnen, von denen der mittlere höher liegt als die beiden anderen, ist somit seiner Bedeutung nach dem Torculus verwandt und soll vielleicht die staccato-

---

[1]) Wagner, a. a. O. S. 27.

[2]) Unter liqueszierenden Vokalen versteht man schwach hörbare, schwebende Vokale, wie z. B. ein beim gedehnten Gesange schwach hörbares e zwischen r und t bei uber(e)tas.

[3]) Neumenkunde, S. 36.

[4]) Wagner, a. a. O. S. 40.

[5]) Vgl. Pothier, Der gregorianische Choral, S. 45.

[6]) Siehe die Tabelle bei Wagner, Neumenkunde, S. 21.

artige Verbindung der drei Töne angeben; doch weist die Formenentwicklung des Trigon in gewissen Handschriften noch auf eine Bedeutung hin, die dem Torculus abgeht[1]). Der Franculus, eine Virga mit rechts oben angelegtem Haken, ist ein Zeichen dafür, daß „einem Hauptton ein höherer Nebenton angefügt werden soll“[2]). Das Zeichen des Franculus ist die Grundform für den Pressus minor und maior. Der Pressus, welcher bei Kadenzen und kadenzähnlichen Wendungen innerhalb der Melodie häufige Verwendung findet, soll, wie sein Name angibt, einem Tone einen besonderen Nachdruck geben, und zwar durch „eine den Hauptton von unten ergreifende, wohl rasch ausgeführte Vorschlagsnote“[3]). Durch die Verbindung des Pressus mit dem Pes (Podatus) sind der Pes stratus und Pes pressus entstanden, deren Bedeutung sich aus der Art der Zusammensetzung von selbst ergibt.

Den meisten Hakenneumen bereitete die Entwicklung des Choralgesanges in seiner praktischen Ausführung schließlich ein Ende, indem eine spätere Zeit die freieren Ornamente beseitigte oder in regelrechte diatonische umschuf. Dadurch wurden die eigenen Zeichen für die Ziernoten (Ornamente) überflüssig, und sie wurden in der späteren Schrift durch die gewöhnlichen Quadratnoten in der entsprechenden Zusammenstellung ersetzt[4]). Was den Ursprung der Hakenneumen anlangt, so meint Pothier, dieselben seien aus Accentneumen entstanden, indem statt des Strichleins der Punkt als das Element angesehen und die daraus entstehenden Kombinationen dann verbunden und abgeschlossen wurden. Wagner hält sie für Überreste der griechischen Chromatik.

Neben den Accent- und Hakenneumen entwickelte sich noch eine dritte Art der Notation, die sogenannten Punktneumen. War die Linie des Accentus gravis schon in der Accentneumenschrift durch einen Punkt ersetzt worden, so konnte schließlich die den Accentus acutus andeutende Virga von demselben Schicksal ereilt werden. Die Linie war ja gewiß ein treffender schriftlicher Ausdruck der Melodiebewegung; sie deutete aber die Intervallenstufen nicht an. Bezeichnete man jedoch jede Note durch einen Punkt, so konnten durch die jeweilige Entfernung der Punkte die Intervalle ziemlich deutlich angegeben werden. Die Verdrängung der Accentneumen durch Punktneumen ist nach Wagner „ein Prozeß, der sich vom 10. und 11. Jahrhundert ab, und zwar vorzugsweise in Ländern romanischer Zunge abspielte, während die Neumenschreiber rechts vom Rheine, zumal diejenigen, welche unter dem Einfluß der St. Gallischen Überlieferung standen, den alten Accenttypus energisch festhielten“[5]). Die Punktneumenschrift hätte dadurch an Wert verlieren können, wenn sie der klaren, graphischen Zusammenfassung von Tönen in Tongruppen hinderlich gewesen wäre. Dies war aber nicht der Fall. Mittels einer übersichtlichen Schreibung der Punktzeichen,

---

[1]) Wagner, Neumenkunde, S. 46 ff.
[2]) Wagner, a. a. O. S. 50.
[3]) Wagner, a. a. O. S. 49.
[4]) Wagner, a. a. O. S. 60.
[5]) Wagner, Neumenkunde, S. 124.

insbesondere mittels der Verbindung von Punkten durch Striche wurde nach wie vor die Zusammengehörigkeit von Tönen angedeutet[1]). Das Punktsystem, auf dem unsere moderne Notenschrift beruht, wurde übrigens zunächst mit dem älteren System in mannigfacher Weise verbunden, bis es sich schließlich ganz selbständig entwickelte und zum Siege gelangte. Insbesondere sind die Metzer Neumen Repräsentanten der Punktneumenschrift[2]); sie zeigen wenigstens deutlich den Übergang von den Accentneumen zu den Punktneumen.

7. Die diastematischen Neumen und ihre Verbesserung durch Guido von Arezzo. Die älteren, rein cheironomischen Neumen gaben zwar die Richtung der Melodiebewegung an; aber sie maßen nicht die Schritte dieser Bewegung; vielmehr wurden die Zeichen zunächst in einer horizontalen Linie über den Text gesetzt. Ein Fortschritt in der Entwicklung bestand nun darin, daß die einzelnen Neumenzeichen je nach den Intervallen höher oder tiefer gesetzt wurden. So entstand das System der Diastematie[3]). Die ersten Versuche, die Neumen diastematisch zu schreiben, fallen in die Zeit um 1000 n. Chr.[4]) Besonders in den romanischen Ländern wurde die Diastematie sorgsam entwickelt, indem man den Raum zwischen den Bestandteilen einer Notengruppe genau nach den Intervallen abmaß. Stieg eine Melodie so hoch, daß der Raum über dem Texte einer Zeile nicht mehr ausreichte, so sah der Schreiber sich genötigt, Zeichen, die höher zu stehen hatten, tiefer zu schreiben; er setzte aber da, wo die Versetzung der Linie stattfand, einen sogenannten Kustos ein, d. i. ein Merkzeichen, das aus zwei Punkten und einem zwischen denselben ausgehenden und nach der unteren Linie führenden schrägen Striche bestand. Der Kustos hatte also denselben Zweck wie heute die Schlüsselversetzung[5]). Der Erfinder der Diastematie ist unbekannt. Nach Wagner wurde diese wahrscheinlich in Italien, und zwar vielleicht noch im 10. Jahrhundert zuerst angewendet.

Ein weiterer Schritt in der Entwicklung der Diastematie war die Einführung des Liniensystems. Schon Hucbald hatte, wie oben gezeigt worden ist, sich der Linien bedient, um das Steigen und Fallen der Melodie anzudeuten. Einzelne Neumenschreiber halfen sich nun, um die richtige Höhe für die Neumenzeichen einzuhalten, dadurch, daß sie eine Linie über den Text zogen und so der Neumenschrift eine ge-

---

[1]) Ein sehr gutes Beispiel findet sich bei Wagner, Neumenkunde, S. 145. Der betreffende Kodex (N. 776 der Bibl. Nation., Paris) stammt aus dem 11. Jahrhundert.

[2]) Wagner, Neumenkunde, S. 144.

[3]) Irrtümlich ist die Meinung Fleischers, der die Diastematie an den Anfang der Neumenentwicklung setzt und die Ansicht vertritt, daß erst später die Schreiber die Zeichen sorglos und schematisch ohne Rücksicht auf die Intervalle nebeneinander auf eine horizontale Linie gesetzt hätten. (Vgl. Wagner, Neumenkunde, S. 131, Anm.)

[4]) Wagner, Neumenkunde, S. 132.

[5]) Ein treffendes Beispiel hierfür bietet ein Kodex von Monte Cassino aus dem 11. Jahrhundert, bei Wagner, Neumenkunde, S. 136.

wisse Stütze gaben. Es wurden, je nach dem Gange der Melodie, die Neumenzeichen über oder unter oder auf die Linie gesetzt. Die erste Erwähnung dieser Hilfslinie stammt aus dem Ende des 10. Jahrhunderts (986) und kommt bei einem Chronisten des Klosters Korvey vor. Die früheste Anwendung der Diastematie mit einer Linie liegt in den aquitanischen Neumen vor[1]), die in ihrer Verwendung der Punktneumenschrift eine Fortentwicklung der Metzer Neumen darstellen. Die eine zunächst verwendete Linie stellte nicht, wie man früher glaubte, ausschließlich die Höhe des Tones f dar; vielmehr richtete sie sich nach der Ausdehnung der Melodie und gab etwa den mittleren Ton derselben an. Die Aufzeichnung der Melodie rankt sich in einigen Manuskripten um eine d-Linie, in anderen um eine f-Linie oder a-Linie usw. In der ältesten Zeit wurden die Linien mit einem scharfen Instrument in das Pergament eingeritzt, später wurden sie gefärbt.

Der fernere Fortschritt in der Aufzeichnung der Melodien bestand nun darin, daß man die Linien vermehrte und jeder Linie die Bedeutung einer bestimmten Tonhöhe gab. Man schuf zunächst zwei Linien, eine rote für den Ton f und eine gelbe für den Ton c. Guido von Arezzo fügte nun zwischen diesen beiden Linien eine dritte (schwarze), die a-Linie, ein. Damit war das Liniensystem terzenweise (f—a—c) aufgebaut. Je nach dem Umfange der Melodie wurde nun nach oben oder unten eine vierte Linie hinzugenommen. Die Linie unter f bedeutete d, die Linie über c entsprach der Tonhöhe von e[2]). Damit war das Vierliniensystem geschaffen, das jahrhundertelang für die Aufzeichnung der Choralmelodien maßgebend blieb. Zwar wurden noch bis in das 14. Jahrhundert hinein Gesangbücher mit nur einer Notenlinie (für die Töne g und a) abgefaßt[3]); ja an gewissen Orten sang man noch im 14. Jahrhundert nach cheironomischen Neumen[4]); aber schließlich gelangte Guidos Notation doch zu allgemeiner Anerkennung und Einführung. Damit war auch die getreue Überlieferung der Choralmelodien für immer gesichert[5]).

Die Entwicklung der Neumenschrift betraf nach der Einführung des Vierliniensystems im wesentlichen nur noch die technische Ausführung und Vervollkommnung der Notenzeichen. Hierbei war teils die Art des Schreibmaterials, teils die Tradition gewisser Kirchen und Klöster von großer Bedeutung.

---

[1]) Wagner, Neumenkunde, S. 144.

[2]) Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., S. 507.

[3]) Wagner, Neumenkunde, S. 143.

[4]) Wagner, a. a. O. S. 165.

[5]) „Das Gedächtnis, bis dahin vornehmlich Träger der kirchengesanglichen Überlieferung, trat diese Aufgabe dem Pergamente ab; die Funktionen des cheironomischen Dirigenten gingen auf die Sänger über, die nunmehr den Schriftzeichen des Notenbuches ihre Aufmerksamkeit widmeten. Die Überlieferung selbst wurde einheitlicher und ruhiger, da sie im Besitze aller Mittel war, die eine genügend reine Fassung der alten Weisen gewährleisteten." Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik, 1906, S. 28.

Die Wirkung des Liniensystems auf die Neumenschreibung bestand zunächst darin, daß die früher dünn geschriebenen Accentneumen verdickt wurden, weil sie auf den Linien sonst zu wenig hervorgetreten wären. Bei den syllabischen Gesängen wurden ferner die einzelnen Noten immer mehr durch kräftig aufgetragene Punkte ausgedrückt; auch der Strich der Virga schloß mit einem Punkt an der Stelle, welche der Höhe des Tones entsprach. In Italien nahmen die sogenannten langobardischen Accentneumen das Liniensystem am frühesten an, und es ist interessant, die Entwicklung dieser Neumen in nachguidonischen Handschriften zu verfolgen[1]). Neben der langobardischen Accentneumenschrift findet sich, besonders im Norden Italiens, eine Punktschrift in diastematischen Dokumenten verwendet; das Zeichen für die Einzelnoten ist hier immer der einfache Punkt, und die Gruppenzeichen sind nichts als verbundene Punkte[2]). Als man nun seit dem 13. Jahrhundert Federn verwendete, welche nur eckige Figuren zeichneten, so erhielten die Punkte von selbst die quadratische bezw. rhombische Form. Die Quadratnoten sind demnach, wie Wagner nachweist, „in Italien aus Punktneumen hervorgegangen, und zwar beginnen sie in italischen Kodizes im 13. Jahrhundert einzudringen, um im Verlaufe des 14. Jahrhunderts die Alleinherrschaft an sich zu reißen"[3]). Die Einwirkung des Discantus, der von Anfang an die Quadratschrift bevorzugte, und die Annahme der Quadratschrift durch die Franziskaner, deren Orden sich in allen Ländern verbreitete, verschaffte schließlich der Quadratnotenschrift den Sieg über andere Neumenschriftsysteme. Daneben hat sich auch der *gotische* Choralnotentypus, dessen wesentliches Merkmal die *dicke* senkrechte Linie (im Gegensatz zur schwachen Linie der gewöhnlichen Notenschrift) mit aufgesetztem rhombischen Notenzeichen (⧫ für ▪) ist, bis heute erhalten[4]).

Die heute üblichen Choralausgaben kennen drei Arten von Noten: die geschwänzte ▪, die quadratische ▪ und die rhombische ♦[5]). Wie

[1]) Man vergleiche z. B. die Probe bei Wagner, Neumenkunde, S. 168, welche das älteste Stadium italischer Neumen auf dem Liniensystem verdeutlicht.

[2]) Wagner, a. a. O. S. 175.

[3]) Wagner, a. a. O. S. 176.

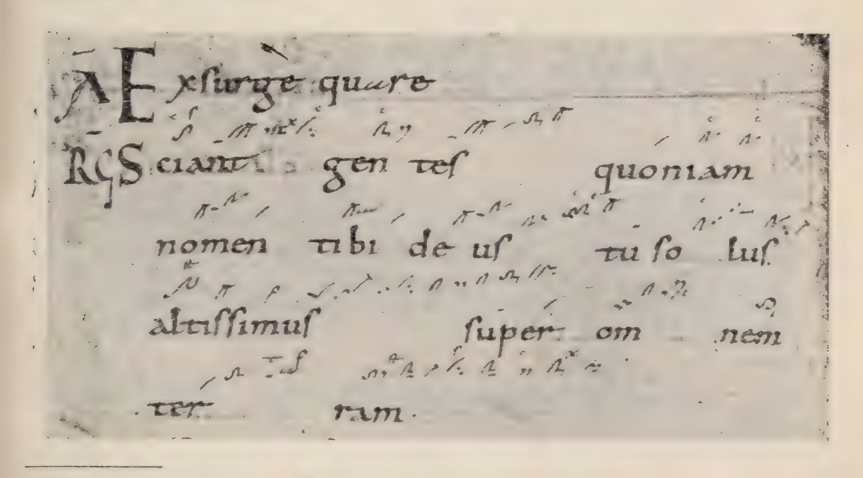
[4]) Zum Unterschiede von der in deutschen Gegenden früher vielfach üblichen gotischen Notenschrift pflegt man die gewöhnliche Choralnotenschrift auch die lateinische zu nennen.

[5]) „Mit den Mensuralnoten der Longa, Brevis und Semibrevis haben auch die Zeichen der römischen Choralnotenschrift trotz der Gleichheit der Gestalt nichts zu tun. Die im 12. Jahrhundert aufkommende Mensuralmusik nahm nämlich die bereits auch in der quadraten Form aufgekommenen Notenzeichen der Choralnotenschrift zum Ausgang und verlieh ihnen bestimmte rhythmische Bedeutung, ohne daß natürlich die Choralnotenschrift selbst dadurch irgendwie berührt wurde; diese erhielt sich vielmehr nicht nur für die altüberlieferten, sondern auch für neue Melodiennotierungen (auch die weltlichen der Troubadours, Trouvères und Minnesänger) noch lange im allgemeinen Gebrauch, in den liturgischen Büchern der katholischen Kirche bis auf den heutigen Tag." Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., S. 231. Vgl. dazu Heinrich Bellermann: Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrh., 1858.

schon oben in dem Abschnitt über den Choralrhythmus bemerkt wurde, gaben die ältesten Neumen nicht die Zeitdauer der Noten an; ebensowenig war dies bei den in der späteren Entwicklung der Neumenschrift entstandenen Zeichen der Fall. Auch die genannten, heute üblichen drei Arten von Noten stehen ihrem Ursprunge nach zu dem Zeitwert in keiner Beziehung; die geschwänzte Note ist ja aus der Virga entstanden, die rhombische und ungeschwänzte quadratische aus dem Punctum. Erst die Herausgeber neuerer Choralbücher haben die geschwänzte Note als Longa, die ungeschwänzte quadratische als Brevis, die rhombische als Semibrevis bezeichnet, um damit für den Vortragsrhythmus eine Andeutung zu geben. Die Kommission für Herausgabe der offiziellen Choralbücher hat sich im Jahre 1881 dahin entschieden, daß bei einzelnen Noten nur ▪| und ▪ Anwendung finden sollen und daß ♦ nie allein, sondern in abwärts sich bewegenden Notengruppen (wie in der editio Medicaea) gebraucht werde. (Vgl. Haberl, Magister choralis, 12. Aufl. 1900, S. 27, Anm.)

Folgende Proben aus Handschriften verschiedener Zeitperioden mögen die Entwicklung der modernen Choralnotenschrift aus der Accent- (bezw. Punkt-)Neumenschrift veranschaulichen.

1. Alte cheironomische Accentneumen. Aus dem ältesten St. Gallener Meßgesangbuch (9. Jahrhundert). Zu Kodex 359, p. 60. Nach Wagner, Neumenkunde, S. 265.



Nach der Ansicht P. Wagners hatten die vielfachen und fast unvermeidlichen Vermengungen der Musica mensurata mit der Musica plana, auf die man im späteren Mittelalter allenthalben stößt, die Übernahme der Minima (|♦ oder ♦|) in die Choralschrift zur Folge, die uns namentlich in der Aufzeichnung neuer Choralkompositionen entgegentritt, wie in zahlreichen Notierungen des Kodex 546 von St. Gallen. Die mit der Minima durchsetzte Choralschrift ergab den sogenannten Cantus fractus, von dem auch die späteren Theoretiker gelegentlich sprechen. Vgl. Gregor. Rundschau 1906, S. 65.

Übertragung in die moderne Choralnotenschrift von „Sciant“ bis „terram“. Nach Wagner a. a. O. S. 264.

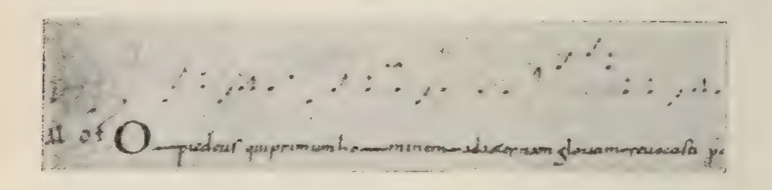
R. Sci - ant gen - tes, quo - ni - am

no - - men ti - bi de - - - us: tu so-

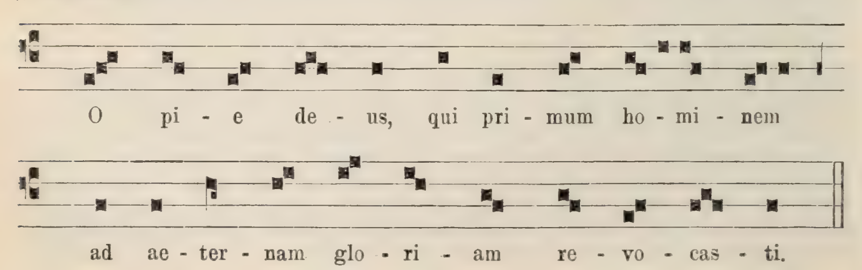
lus al - tis - si - mus su - per

om - - nem ter - - ram.

2. Probe der Punktneumenschrift. Aus dem Kodex 776 der Bibl. Nation. in Paris (11. Jahrhundert). Nach Wagner, Neumenkunde, S. 145.

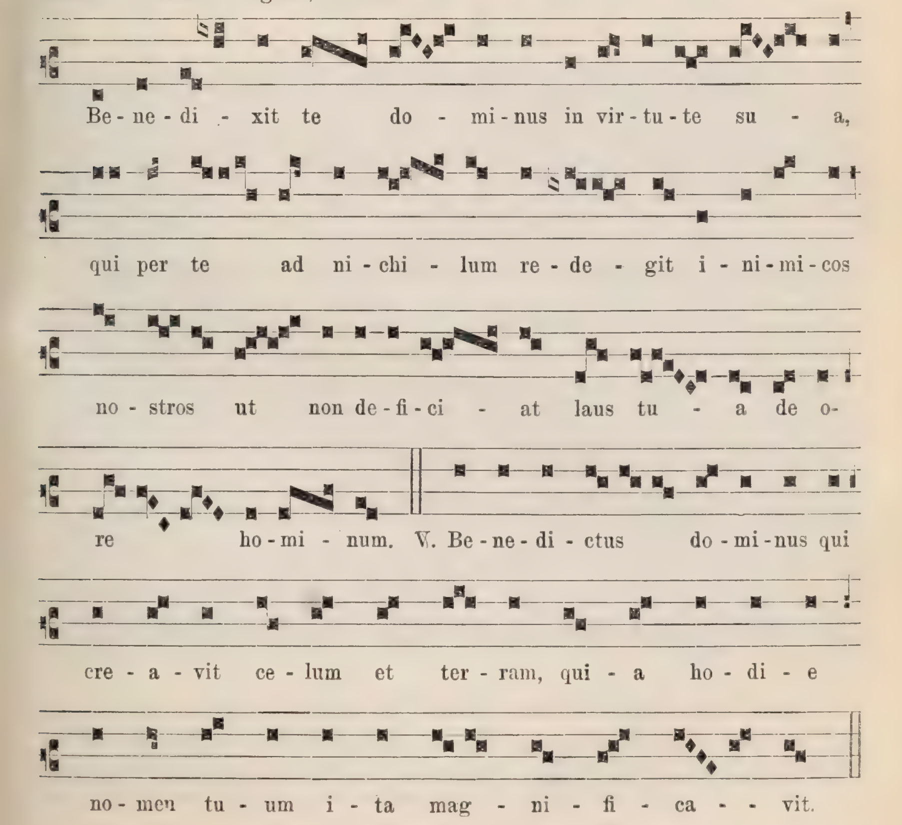


Übertragung in moderne Choralnotenschrift von „O pie deus“ bis „revocasti“.

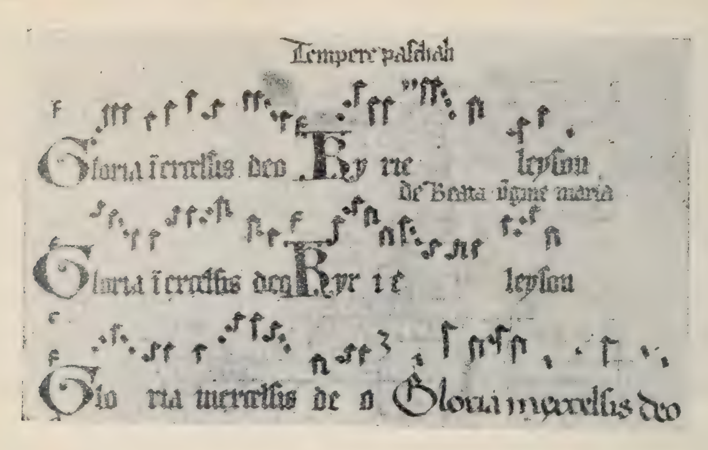


3. Metzer Neumen aus einem französischen diastematischen Kodex (13. Jahrhundert). Nach Wagner, Neumenkunde, S. 186.

Umschrift in moderne Choralschrift von „Benedixit" bis „magnificavit". Nach Wagner, S. 187.



4. Sogenannte Hufnagelschrift (14. Jahrhundert). Nach Wagner, S. 203.



5. Gotische Notierung (15.—16. Jahrhundert). Nach Wagner, S. 205.

Durch die Veröffentlichung älterer Choralmanuskripte haben sich die Herausgeber der Paléographie musicale (Solesmes) besondere Verdienste erworben. Von weniger monumentalen Werken sind zu erwähnen: Riemann, Notenschrift und Notendruck; Festschrift zur 50jährigen

Jubelfeier der Firma Röder in Leipzig, 1896; Molitor, Deutsche Choralwiegendrucke, Pustet, 1904; Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen; Wagner, Neumenkunde.

8. Die neueren Forschungen über das Wesen und die Entstehung der Neumenschrift[1]). Die Neubelebung des Interesses für den alten kirchlichen Choralgesang in neuerer Zeit hatte neben dem Streben nach sorgfältiger Ausführung der Gesänge auch die geschichtliche Durchforschung der schriftlichen Choralüberlieferung zur Folge. Dieselbe geschah nicht lediglich aus archäologischem Interesse, sondern ging auch aus dem Bestreben hervor, die antiquarischen Ergebnisse der praktischen Ausübung des Choralgesanges nutzbar zu machen. Schon allein die Frage nach dem Wesen und der Bedeutung der Neumen hängt ja aufs engste mit der Auffassung des Choralrhythmus zusammen.

Als seit dem 13. Jahrhundert die älteste Neumenschrift allmählich durch die diastematische Notation verdrängt wurde, geriet die erstere immer mehr in Vergessenheit. Die Bücher, in welchen die Choralmelodien nach der alten Methode aufgezeichnet waren, wurden nicht mehr benützt, zum Teil sogar um des wertvollen Pergamentmaterials willen zerschnitten. Es fanden sich bis in das 17. Jahrhundert hinein nicht einmal Gelehrte, die aus archäologischem Interesse die alte Neumenschrift erforscht hätten. So kam es, daß der im Jahre 1621 verstorbene Michael Prätorius, welcher einige Proben aus alten Choralhandschriften veröffentlichte, erklären konnte, die Entzifferung der Notenschrift in denselben sei unmöglich. Auch in weiteren fragmentarischen Ausgaben von Choralhandschriften[2]) wurden keine Versuche gemacht, die Neumenschrift zu erklären. Die ersten dahin zielenden, aber leider verfehlten und gänzlich ungenügenden Versuche rühren von zwei Deutschen her, nämlich von Joh. Andr. Jussow (De cantoribus ecclesiae veteris et novi testamenti, Helmstedt 1708) und von Nic. Staporst (Hamburger Kirchengeschichte, 1723—29, III. Band, 337). Größeren Wert hatte die Arbeit Joh. Ludw. Walthers, der in seinem Lexicon diplomaticum (Ulm 1756) die Notengruppen zerlegte und eine Neumentabelle anlegte. Der berühmte Herausgeber der mittelalterlichen musiktheoretischen Werke, Abt Gerbert, veröffentlichte zwar in seinen Schriften einige Proben älterer Choralhandschriften, doch ohne erklärende Bemerkungen. Erst im 19. Jahrhundert erzielte man größere Erfolge bei der Erforschung der Neumen. Der St. Gallener Bibliothekar P. Ildephons d'Arx entdeckte einen Kodex, den er als das von Romanus im 8. Jahrhundert nach St. Gallen gebrachte Antiphonar bezeichnete. Diese seine Ansicht wurde indessen bald widerlegt, insbesondere von F. J. Fétis, Direktor des Konservatoriums in Brüssel (1844) und von

[1]) Einen guten Überblick hierüber bietet P. Utto Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1880, S. 20 ff.

[2]) Solche lagen vor in dem Werke des Florentiner Gelehrten Giov. B. Doni: „Dissertatio de musica sacra vel ecclesiastica", Rom 1640; ferner in dem Werke Dom Jumilhac's († 1682): „La science et la pratique du plain chant."

Anselm Schubiger[1]). Letzterer wies nach, daß die fragliche Handschrift nur eine Umschrift sei. Einen Versuch zur Erklärung der in diesem Kodex enthaltenen Neumen machte der Jesuit Lambillotte in seinem Werke: Antiphonaire de St. Grégoire, Paris 1851. Unterdessen kam weiteres, zur Erforschung der Neumen geeignetes Material hinzu, nachdem der französische Arzt und Musikschriftsteller Danjou das Antiphonarium von Montpellier entdeckt hatte. Einen weiteren Fortschritt in der Neumenforschung bedeutete der von F. J. Fétis verfaßte, im 4. Bande der Histoire universelle de la musique (1875) enthaltene Abriß der Geschichte der Neumen. Während der Verfasser früher geglaubt hatte, daß jedes einzelne Zeichen eine Stufe der diatonischen Tonleiter bedeute, legte er nunmehr „den Zeichen bloß eine unbestimmte, von der Dominante abhängige Bedeutung bei“[2]); eine genauere Entzifferung von Melodien wagte er nicht. Danjou teilte alle Neumen in Stamm-, abgeleitete und zusammengesetzte Neumen, ferner in Zeichen der Dauer und der Verzierung; eine vollständige und richtige Erklärung der Neumen vermochte auch er nicht zu bieten. Auf die Arbeiten von Danjou und Fétis folgten in Frankreich zunächst die von Coussemaker (L'harmonie du moyen-âge) und von Th. Nisard (L'antiphonaire de St. Grégoire de Lambillotte). Coussemakers Arbeit bedeutete vor allem darum einen Fortschritt, weil er der erste war, welcher die Neumen von den Accentzeichen ableitete.

Auf deutschem Boden wurde der mächtigste Anstoß zur Beschäftigung mit der Neumenkunde von dem schon genannten P. Anselm Schubiger gegeben. Im Jahre 1872 wurde ein deutscher „Choralverein“ gegründet, der sich die Aufgabe stellte, auf Grund der ältesten Handschrift die echten Choralmelodien herzustellen. Veranlassung dazu bot die damals in Angriff genommene Neuausgabe der Medicaea (d. i. der amtlichen Choralausgabe vom Jahre 1614). Die bedeutendsten Kräfte des Choralvereins waren der Trierer Domchordirektor Michael Hermesdorff und der Seminarinspektor Raimund Schlecht in Eichstätt. Die Wiedereinführung der Medicaea unter Pius IX. lähmte den Eifer der Mitglieder des Choralvereins. Die Führung auf dem Gebiete der Choralforschung übernahmen nun wieder die französischen Gelehrten und zwar vor allem die Benediktiner von Solesmes. Hatte schon der dieser Benediktinerkongregation angehörige Dom Prosper Guéranger das Interesse für die liturgischen Studien zu erwecken gewußt, so erzielten später insbesondere Joseph Pothier[3]) und Mocquereau, der verdiente Herausgeber der seit 1889 in vierteljährlichen Lieferungen erscheinenden Paléographie musicale, große Erfolge auf dem Gebiete der Neumenforschung. Die neuesten Arbeiten über die Geschichte des Chorals sind, soweit sie die Frage des Choralrhythmus betreffen, schon oben (S. 265 ff.) charakterisiert worden. Über die Bedeutung und den Ur-

---

[1]) Die Sängerschule von St. Gallen, 1858.

[2]) Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1880, S. 23.

[3]) Les mélodies grégoriennes d'après la tradition, 1880.

sprung der Neumen handeln speziell folgende Werke: Oskar Fleischer, Neumenstudien, 3 Bde. 1895/1904; Eduard Bernoulli, Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen, 1898; Gustav Jacobsthal, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche, 1897; Georges Houdard, Le rythme du chant grégorien et la notation neumatique, 1898. Houdard steht auf dem Standpunkt Dechevrens', nach welchem die Neumen ursprünglich rhythmische Bedeutung hatten und in Beziehung zur Mensur im Choral standen. Auf Grund eingehender Prüfung reichen Quellenmaterials hat Peter Wagner in seinem Werke „Neumenkunde, Paläographie des gregorianischen Gesanges" (Freiburg i. d. Schw. 1905) den Ursprung, die Bedeutung und die Entwicklung der Neumen untersucht und ist dabei in manchen Punkten zu neuen Resultaten gelangt. Das wichtigste Ergebnis ist der Satz, daß sowohl in der älteren Periode (derjenigen der cheironomischen Neumen) als in der jüngeren (nämlich der diastematischen Neumen) die Praxis die Neumenelemente stets als gleichwertig ansah und von einer taktmäßigen Ausführung der Gesänge nicht die Rede sein kann (S. 230 bis 250). Kein Zweifel dürfte ferner mehr bezüglich des Ursprungs der Neumenschrift bestehen. Die ältesten Neumen gehen weder auf orientalische, speziell armenische Notierungsweisen (Fétis), noch auf eine römische Tachy- und Stenographie (Danjou), noch auf die sogenannte Nota Romana zurück, mittels deren der heilige Gregor in seinem Antiphonarium die liturgischen Melodien bezeichnet habe (Kiesewetter)[1]; vielmehr ist die zuerst von Coussemaker vorgetragene Ansicht, nach welcher die Neumen aus den ältesten Accentzeichen entstanden sind, durch die neueren Forschungen bestätigt worden. Der Ursprung dieser Accente, insbesondere die Beziehung derselben zu den musikalischen Accenten der Griechen, ist noch nicht genügend aufgeklärt.

34. Choralbegleitung.

1. Die ältere Zeit bis zum Aufkommen der Diaphonie. In einer lehrreichen Studie über „Die Choralbegleitung"[2]) hat Dr. Fr. X. Mathias, Regens des Priesterseminars und Dozent in Straßburg i. E.,[3]) den Satz ausgesprochen, daß der Niedergang des Choralgesanges vom ausgehenden Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zum Teil durch die unzweckmäßige Begleitung des Chorals veranlaßt worden sei (S. 7). Es dürfte daher gerechtfertigt erscheinen, wenn auch der geschichtlichen Entwicklung der Choralbegleitung hier einige Aufmerksamkeit zugewendet wird.

---

[1]) Raphael Georg Kiesewetter, geb. 1773 zu Holleschau in Mähren, gest. in Baden bei Wien am 1. Januar 1850, war ein ausgezeichneter Musikschriftsteller; sein bedeutendstes Werk ist die „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik", Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1834, 2. Aufl. 1846; besondere Verdienste erwarb sich Kiesewetter um die Erforschung der altgriechischen und mittelalterlichen Musik.

[2]) Regensburg 1905.

[3]) Dr. Mathias habilitierte sich 1907 an der katholisch-theologischen Fakultät der Straßburger Universität für katholische Kirchenmusik.

Nach dem mittelalterlichen Musiktheoretiker Königshofen soll schon Papst Vitalian (657—672) die Begleitung des Gesanges durch die Orgel angeordnet haben[1]). Dieselbe kann, wenn man einerseits die meist leicht bewegte Vortragsweise des Chorals, anderseits die Beschaffenheit der ältesten Orgeln[2]) in Betracht zieht, znnächst nur darin bestanden haben, daß die Orgel langgezogene Grundtöne spielte, über welchen sich die entsprechenden Tongruppen frei bewegten[3]). Einem einzelnen Orgelton entsprach dann eine Reihe von Tönen eines Melodieabschnittes, zu denen der erstere als Grundton gehörte. Eine solche Begleitung beeinträchtigte die freie Rhythmik des Chorals in keiner Weise; sie bot sogar den Vorteil, daß eine ganze Reihe von Tönen durch den zu ihnen gehörenden Begleitungston für das Gehör deutlicher zusammengefaßt wurden[4]).

2. Das Auftreten der Polyphonie in ihrem Einfluß auf die Choralbegleitung. Eine grundsätzliche Änderung trat in der Choralbegleitung ein, als im 9. Jahrhundert die Diaphonie immer mehr Eingang fand. Die Begleitung zur Gesangstimme, welche in früherer Zeit von der Orgel ausgeführt worden war, wurde allmählich von den Sängern selbst übernommen. Während bei der Orgel in ältester Zeit das kleine c der tiefste Ton gewesen, der Begleitung nach unten hin also eine Grenze gezogen war, konnte nunmehr, als die Singstimmen sich an der Begleitung beteiligten, der Tonumfang nach unten hin sich erweitern. Die Begleitung des Chorals durch Singstimmen, welche eine der Hauptmelodie parallele oder entgegengesetzte Bewegung ausführten, hatte zunächst zur Folge, daß der freie Choralrhythmus gehemmt und belastet wurde. Mit der Einführung der begleitenden Stimmen entwickelte sich eine strengere Zeitmessung, und die Dichtung bevorzugte dementsprechend, wie die im 10. Jahrhundert sich zeigende Vorliebe für Tropen und Sequenzen beweist, den metrischen Aufbau des Textes.

Die weitere Entwicklung der Mehrstimmigkeit bestand darin, daß die begleitenden Stimmen mehr Selbständigkeit erlangten und sich von der Melodieführung der Hauptstimme emanzipierten. Schließlich erhielt die eigentliche Choralmelodie die Rolle des ruhenden oder langgezogenen Begleittons der früheren Epoche. Um die absichtlich gedehnten Töne der Hauptmelodie legte sich ein „weit verzweigtes Stimmengewebe", das die Grundmelodie fast ganz zu verdecken drohte. Jedoch muß

---

[1]) Hegel, Straßburger Chroniken, S. 535; vgl. Mathias, Die Choralbegleitung, S. 8.

[2]) Der Straßburger Münster besaß schon zu Karl d. Gr. Zeiten ein großes Orgelwerk.

[3]) Es war beim Aufkommen gewisser Instrumente, wie der Sackpfeife, der Drehleier, der Chrotta und der Viella eine alte Übung, einen tiefen Ton (bourdon) auszuhalten und darüber die Melodien auszuführen; eine solche Begleitung soll noch heute bei den Wallachen üblich sein. Vgl. Möhler, Geschichte der alten und der mittelalterlichen Musik, S. 114 ff.

[4]) Im Straßburger Münster wurde der Choral das ganze Mittelalter hindurch an Festtagen mit der Orgel begleitet.

man hier wohl zwischen dem polyphonen Choralgesang und der Choralbegleitung im engeren Sinne unterscheiden. Wurde zur Begleitung des einstimmigen liturgischen Gesanges die Orgel oder überhaupt ein Instrument verwendet, so dürfte die führende Melodie nicht von den begleitenden Tönen erdrückt worden sein. Immerhin mag aber die Polyphonie im Gesange auch auf das Orgelspiel, soweit es der Choralbegleitung diente, eingewirkt haben; schon die uns erhaltenen Orgelkompositionen aus dem 14. und 15. Jahrhundert deuten darauf hin.

Der eigentliche Choralgesang wurde übrigens seit dem 13. Jahrhundert immer mehr zugunsten der „Ars nova", d. i. der polyphonen und Mensuralmusik, zurückgedrängt. Erst im 16. Jahrhundert versuchte man kirchlicherseits den Choral wieder zu Ehren zu bringen. Unterdessen hatten aber die Gesetze der Harmonie eine derartige Anerkennung erlangt, daß man selbst den Choral nicht ohne entsprechende Begleitung singen lassen zu können glaubte. Es kam im 16. Jahrhundert die sogenannte Generalbaßbegleitung auf. Eine Folge derselben war, daß der freie Vortrag der Choralmelodien erheblich beschwert wurde; die Akkorde der Harmonie hängten sich wie ein Bleigewicht an die Töne der rasch bewegten Melodie. Auch die in der letzteren vorhandene Gliederung verlor durch die neue Art der Begleitung an Durchsichtigkeit. Neben anderen, noch später zu nennenden Ursachen war es auch die Rücksicht auf die Choralbegleitung, die im 17. Jahrhundert zu einer Kürzung der langen Melismen in den „reformierten" Choralausgaben führte.

3. Die Choralbegleitung vom 16. Jahrhundert bis in die neuere Zeit. Der Choral mit der nach den Gesetzen der Harmonielehre durchgeführten Orgelbegleitung war, wie Mathias richtig sagt, ein Zwitterding geworden; er vereinigte in sich Monodie und Polyphonie. Die Elemente dieser beiden Musikgattungen bekämpften und schwächten sich gegenseitig im Choralgesange. Die freirhythmischen Melodien konnten nicht zu ihrer vollen Wirksamkeit gelangen wegen der Generalbaßbegleitung; die Eigenart des mensurierten harmonischen Satzes wurde aber wiederum durch die ihrem Prinzip nach freirhythmischen Melodien in ihrer Wirkung und Entfaltung gehindert. In dem Maße ferner, in welchem die Orgel vervollkommnet wurde, waren die Organisten befähigt und geneigt, die Choralmelodien nach ihrer harmonischen Seite hin immer mehr auszudeuten.

Die Verbindung zweier Musikgattungen, die in gewisser Hinsicht einander entgegengesetzt waren, hatte schließlich zur Folge, daß man, um die Homophonie und die Polyphonie in gleichem Maße beim Choralgesange zur Geltung zu bringen, die Choralsätze durch eingefügte Orgelzwischenspiele zerriß. In diesen Zwischenspielen, welche mit dem Gesange in keiner Weise verknüpft waren, glaubten die Organisten völlig ihrer Individualität und der Geschmacksrichtung des Publikums folgen zu dürfen. So entartete die Orgelbegleitung, die ursprünglich im Dienste des Chorals gestanden hatte, immer mehr, wie die Präludien-

sammlungen und Orgelbücher des 18. Jahrhunderts beweisen[1]). Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein glaubte man den Choral dadurch für die praktische Verwendung in der Kirche brauchbarer zu machen, daß man die Choralmelodien mit Passagenwerk, Trillern, Arpeggien, Läufen usw. theatralisch aufputzte, während man ihn in der Tat dadurch nur bis zur Unkenntlichkeit entstellte[2]).

Eine Alteration der alten Choralmelodien trat endlich auch dadurch ein, daß man in der Begleitung des Chorals die Dur- und Moll-Tonarten der modernen Musik auf den Choral übertrug und damit den charakteristischen Unterschied der Kirchentöne verwischte.

4. Die Choralbegleitungsfrage um die Wende des 20. Jahrhunderts. Die auf die Reform des Choralgesanges gerichteten Bestrebungen, welche seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Wirkung äußerten, übten auch auf die Choralbegleitung einen Einfluß aus. Zunächst ging man daran, auf eine würdigere und mehr stilgerechte Choralbegleitung hinzuwirken. Man mußte aber, wofern man dem Wesen des Chorals völlig gerecht zu werden suchte, schließlich dazu gelangen, den Choral überhaupt von der ihn beengenden Begleitung zu befreien. Nur so kann ja, wie allmählich immer mehr zugestanden wird, die Eigenart des Chorals ihre volle Wirkung ausüben; dahin führen auch praktische Gesichtspunkte sowie die historische Betrachtung der Frage. Vom rein musiktheoretischen Standpunkte aus aber kann man es wohl verstehen, wenn bedeutende Kirchenkomponisten ernstlich bestrebt gewesen sind, eine stilgerechte, d. h. eine die Choraltonarten und die freie Rhythmik des Chorals genügend berücksichtigende Choralbegleitung zu verteidigen und einzuführen. Insofern kann man sicherlich die „Choralbegleitungsfrage in der Gegenwart“ ernstlich diskutieren und alle Lösungsversuche dankbar begrüßen.

Es mögen hier einige Notizen über die neuere Literatur zur Frage der Choralbegleitung Platz finden.

a) Theoretische Werke: Sauter, O. S. B., Der liturgische Choral, Freiburg i. Br., Herder, 1903, S. 79—85; J. P. Schmetz, Die Harmonisierung des gregorianischen Choralgesanges, 2. Aufl., Düsseldorf 1894; K. Walter im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1900, S. 78[3]); Michael Horn im Gregoriusblatt 1898, No. 3—6; Böckeler ebendaselbst, 1898, No. 7—10; Lemmens (Gründer der Kirchenmusikschule in Mecheln), Du chant grégorien, S. 117 ff.; Mathias, Die Choralbegleitung, Regensburg 1905, S. 15 ff.; Rob. Remondi, Regole pratiche, Turin, Capra, 1906; Max Springer, Der liturgische Choralgesang in Hochamt und

[1]) Interessante Belege dafür haben K. Walter in der Musica sacra (1898 und 1899) und H. Müller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch (1899, S. 99 ff.) veröffentlicht.

[2]) Mathias, a. a. O. S. 11.

[3]) Der Autor würdigt unter anderem die Verdienste des der Mitte des 19. Jahrhunderts angehörenden Pfarrers Ludwig Schneider zu Eibingen im Rheingau († 1864), welcher in der Zeit des neu erwachenden Interesses für den Choral die diatonische Choralbegleitung praktisch und theoretisch einzuführen und zu vervollkommnen bestrebt war.

Vesper, dessen Harmonisierung und Erklärung, selbständiges Supplement zu dem Hauptwerke desselben Verfassers „Die Kunst der Choralbegleitung", Regensburg, Pawelek, 1907; P. Clemens Künstner, O. S. B., Harmonisches System zur Begleitung der gregorianischen Choralmelodien. Missionsverlag St. Ottilien 1907.

b) Choralausgaben mit Orgelbegleitung: J. G. Mettenleiter, Enchiridion chorale, Regensburg, Pustet, 1853; Edenhofer, Die Responsorien mit Orgelbegleitung, Regensburg, Pawelek; J. Weiß, Orgelbegleitung zu den Responsorien beim heiligen Amte, Graz, Styria; Fr. Koenen, Kyriale seu Cantus Gregorianus, cum harm. organ. accom., Köln 1866; von demselben: Orgelbegleitung zur Missa defunctorum, Köln 1878; Franz Dirschke, Orgelbegleitung zu Latein. Gesängen zum kirchlichen Gebrauch, Breslau, Franz Goerlich, 1896; Piel u. Schmetz, Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae nebst Darlegung der bei der Harmonisierung leitenden Grundsätze, Düsseldorf, Schwann, 2. Aufl., 1894; Piel, Orgelbegleitung zum Vesperale parvum, Regensburg, Pustet; von demselben: Laudate Dominum, Orgelbegleitung zu den wechselnden Meßgesängen der vorzüglichsten Feste des Kirchenjahres (mit Präludien), Regensburg, Pawelek; Haberl-Hanisch, Orgelbegleitung zum Graduale Romanum, mit Präludien versehen von Jakob Quadflieg, Regensburg, Pustet, 1900; Jos. Schildknecht, Orgelbegleitung zum Graduale Romanum, Regensburg, Pustet, 1892—1895; Witt-Quadflieg, Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae, Regensburg, Pustet, 1901; Ludwig Ebner, Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae (op. 62), Regensburg, Pustet, 1902; von demselben: Organum comitans ad Graduale parvum et Ordinarium Missae, Regensburg, Pustet; Hanisch, Orgelbegleitung zum Vesperale, Regensburg, Pustet, 1890; Wiltberger, Leicht ausführbare Orgelbegleitung zur Missa pro defunctis, Düsseldorf, Schwann; P. Wagner, Orgelbegleitung zum Choralrequiem (gregorian. Lesart), Graz 1903, und zum Kyriale Vaticanum; Rademaechers, Orgelbegleitung zu den Vespern der höchsten Feiertage, Düsseldorf, Schwann; Weinberger, Die stehenden Vespergesänge und Responsorien mit Orgelbegleitung, Regensburg, Stender, 1899; G. Bas, Repertorio di Melodie Gregoriane, Rom, Desclée, Lefebure et Co. 1905; Fr. Nekes, Orgelbegleitung zum Kyriale sive Ordinarium Missae, Düsseldorf, Schwann, 1906; Bruno Hespers, O. P. Organum comitans, Venloo (Holland) 1906; Dr. Mathias (Straßburg), Orgelbegleitung zum Kyriale, Pustet, Regensburg; P. M. Horn, O. S. B., Orgelbegleitung zum Kyriale, Graz, Styria; M. Springer, Orgelbegleitung zum Kyriale, Regensburg, Pawelek, 1907; L. Manzetti, Domchordirektor in Cincinnati N.-A., Organum comitans ad Kyriale, J. Fischer et Bro., New York 1907, u. a.

Die Benediktiner von Beuron und Solesmes haben es versucht, die strenge Diatonik bei der Begleitung durchzuführen in den beiden Werken: 1. Ordinarium Missae organo concinente iuxta editionem Solesmense, ed. R. D. P. Michael Horn; 2. Livre d'orgue, chants ordinaires de la Messe et des Vêpres transposés et harmonisés par les Bénédictines de Solesmes.

35. Der Choral vom Beginn des 14. Jahrhunderts bis zur nachtridentinischen Choralreform.

1. Der Einfluß der Polyphonie auf die Ausführung des Choralgesanges. Das Aufkommen der Polyphonie hat in mehrfacher Hinsicht die Entwicklung des Choralgesanges beeinflußt. Die erste Wirkung bestand darin, daß in der Ausführung der Gesänge sich eine Wandlung vollzog. Der Choral war seinem Wesen nach einstimmig und freirhythmisch; beide Eigenschaften hingen organisch miteinander zusammen. Als man anfing, die Choralmelodien durch eine obere oder untere Stimme zu begleiten, wurde dadurch zunächst der freie Choralrhythmus gehemmt und belastet. Der Sänger der Hauptmelodie mußte auf die Begleitungsstimmen Rücksicht nehmen. Daraus ergab sich von selbst eine Verlangsamung gewisser Teile der Melodie und eine nicht bloß von der natürlichen Gliederung des Textes abhängige Teilung oder, richtiger gesagt, Zerstückelung derselben. In dem Maße ferner, in welchem später die begleitenden Stimmen in ihrer Tonbewegung sich von der Hauptstimme emanzipierten und selbständig wurden, empfand man bei der Ausführung solcher Gesänge die Notwendigkeit einer genaueren Zeitmessung. Eine Folge der Polyphonie war also die Mensurierung, die mit der freirhythmischen Bewegung des Chorals direkt in Widerspruch stand[1]).

2. Der Einfluß der Polyphonie und des Mensuralgesanges auf die Wertschätzung des Chorals. Nachdem die „Ars nova" (neue Kunst d. i. die polyphone und Mensuralmusik) an Boden immer mehr gewonnen hatte, wandte sich derselben nicht bloß das Interesse der Musiktheoretiker, sondern auch die Liebe und Gunst der ausführenden Musiker, ja allmählich auch die Gunst des Publikums zu. Innerhalb der kirchlichen Gesangskunst war diese Wandlung insofern zu spüren, als die Sequenzen- und Tropendichtung mit ihren der Mensur leichter zugänglichen Texten immer größere Verbreitung fand. Man fing seit dem 14. Jahrhundert an, den Choralgesang als eine Musikform anzusehen, die sich überlebt habe. Aus den Sequenzen und Tropen entwickelte sich das Kirchenlied, und dieses hielt im 15. und 16. Jahrhundert seinen Siegeszug, besonders in den deutschen Ländern. In dem Maße, in welchem der Choral an Wertschätzung verlor, minderte sich vielfach auch die Sorgfalt, die man seiner Ausführung zuwandte. Die liturgischen Gesänge wurden an einzelnen Orten so mangelhaft vorgetragen, daß sich Provinzialsynoden und auch das Konzil von

---

[1]) Interessante zeitgenössische Zeugnisse über die technische Ausführung des Choralgesanges im 16. Jahrhundert hat Molitor im ersten Bande seines Werkes „Die nachtridentinische Choralreform zu Rom" zusammengetragen. Der Abschnitt, welcher die Überschrift „Die kirchlichen Chöre im 16. Jahrhundert" trägt, handelt zunächst von dem Bildungsgange der damaligen Sänger, von den Gesangregeln einiger Meister (Konrad von Zabern, Rossetti, Ornithoparchus), besonders aber von gewissen Unarten und Unvollkommenheiten der Sänger bei der Aussprache des Textes und bei der Wiedergabe der Melodien; in letzterer Beziehung wird als Hauptmangel des damaligen Choralgesanges die Unsitte der Sänger bezeichnet, überall Koloraturen anzubringen.

Trient veranlaßt sahen, gegen gewisse Mißstände, besonders das rohe Schreien (boatus) beim Singen einzuschreiten.

3. Der Einfluß des Humanismus auf die Geschichte des Chorals. Die im 13. Jahrhundert beginnende Bewegung zugunsten einer Wiederbelebung der klassischen Studien hatte bei vielen auch eine wachsende Abneigung gegen das Christentum, insbesondere gegen seine strenge Sittenlehre zur Folge. Die Mißachtung, welche man den christlichen Ideen entgegenbrachte, traf natürlich auch die Verkündiger des Evangeliums, insbesondere die Mönche. Die Kritik der Humanisten wagte sich schließlich auch an die traditionellen liturgischen Gesänge; sie betraf nicht bloß die Choralmelodien, für die man kein richtiges Verständnis mehr hatte, sondern auch die angeblich barbarischen Texte. Die Kirche konnte aber unmöglich die liturgischen Texte dem Geschmack jener frivolen Spötter anpassen, die statt der göttlichen Majestät, statt der Heiligen Gottes lieber den Olymp und seine Götter verherrlicht wissen wollten. Freilich duldete, wie noch gezeigt werden wird, die Kirche damals so manches, was die Reformbestrebungen jener Zeit hervorbrachten; aber das Konzil von Trient setzte schließlich den gefährlichen Neuerungen einen berechtigten Widerstand entgegen und verhinderte eine weitere Profanation der liturgischen Texte.

In jener Zeit, da die Wertschätzung des Chorals unter dem Einflusse der Renaissancebewegung sich minderte, fand der traditionelle Gesang wenigstens in den Klöstern die nötige pietätvolle Beachtung und Pflege; hier bewirkte es die strengere Disziplin und die Tradition der Orden, daß in den Klosterkirchen der liturgische Gesang auch weiterhin richtig gewürdigt wurde.

4. Die Entwicklung der Choralmelodien. Der Umschwung, den die Polyphonie auf dem Gebiete der Komposition hervorbrachte, bestand vor allem darin, daß die Melodieführung in den neu komponierten Gesängen eine einfachere wurde. Die langen Jubilationen, die Verzierungen, Dehnungen und Imitationen, wie sie in den tradierten Choralhandschriften vorkamen, entsprachen nicht der durch die Ars nova beeinflußten Geschmacksrichtung. Insbesondere war man mit Rücksicht auf die Choralbegleitung bestrebt, die langen Melismen zu reduzieren und so die Choralmelodien zu „reformieren“. In welchem Umfange diese Tendenz sogar auf die im 16. und 17. Jahrhundert entstandenen Choralausgaben einen Einfluß ausübte, soll noch in einem der folgenden Abschnitte (§ 37, 2) gezeigt werden.

Ein weiterer Umstand, welcher eine Alteration der Choralmelodien zur Folge hatte, war die Eitelkeit der Sänger, die, um ihre Gesangskunst ins rechte Licht zu setzen, die alten Choralmelodien durch Verzierungen und Künsteleien im Vortrage interessanter zu gestalten meinten. Aus demselben Grunde setzten manche Sänger an gewissen Stellen neue Melodien an die Stelle der alten. Für dieses willkürliche Verfahren ist das Dekret Johannes XXII. (1316—1334) charakteristisch, welcher den Choral vor einer derartigen Behandlung zu schützen suchte. Die wesentliche Stelle aus dem päpstlichen Schreiben lautet: „Während einige

Schüler der neuen Schule das Einhalten des Zeitmaßes genau beobachten und auf neue Noten ihre Aufmerksamkeit richten, wollen sie lieber ihre selbstersonnenen Noten als die alten singen. Die kirchlichen Texte werden in Semibreven und Minimen abgesungen und mit kleineren Noten überladen. Die Sänger zerschneiden die Melodien mit Hoqueten (schluchzerartigen Einlagen), machen sie schlüpfrig durch die Diskante, vermischen zuweilen Triplen und Motette[1]) damit, und dies geschieht in einem solchen Maße, daß sie öfter die Grundlage des Antiphonars und Graduals außer acht lassen, nicht wissen, worüber sie ihre Stimmen aufbauen, und die Kirchentöne, welche sie nicht kennen, nicht nur nicht unterscheiden, sondern sogar durcheinander werfen. Infolge einer solchen Notenmenge werden die züchtig steigenden und die sanft fallenden Gänge, wodurch sich die Kirchentöne voneinander unterscheiden, verdunkelt. Sie eilen nämlich ruhelos fort, betäuben das Ohr, anstatt es zu erquicken, und ahmen durch Geberden nach, was sie vortragen. Dadurch wird die notwendige Andacht beiseite geschoben, und eine Ausgelassenheit, vor der man sich hüten sollte, öffentlich zur Schau gestellt . . . . . Daher schreiben wir nach Beratung mit unseren Brüdern strenge vor, daß in Zukunft niemand sich erkühnen soll, dieses oder ähnliches in den genannten Offizien, besonders bei den kanonischen Tageszeiten und der heiligen Messe, vorzubringen."

Das hier zitierte Dekret des Papstes Johannes XXII. bezieht sich lediglich auf die durch die Sänger herbeigeführten Veränderungen der Choralmelodien. Aber auch die Dichter und Komponisten, welche neue Offizien zu bearbeiten hatten, waren von der auf musikalischem Gebiete herrschenden Zeitströmung erfaßt. Die Reimoffizien mit ihren seichten Kompositionen geben davon Zeugnis. Allerdings ging das Interesse für die alten traditionellen Choralmelodien nicht verloren, obschon man den kunstvollen Aufbau derselben vielfach nicht mehr recht zu würdigen wußte. Die zahlreichen Choralneudrucke aus dem Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts geben davon Zeugnis, daß auch der alte Choral immer noch Pflege fand.

5. Kirchliche Erlasse, betreffend die Ausführung der liturgischen Gesänge. Die Mängel in der kirchlichen Gesangskunst veranlaßten mehrere Provinzialsynoden des 16. Jahrhunderts, Vorschriften über die liturgische Musik zu erlassen. Dieselben bezogen sich auf das Verständnis des Textes, auf die musikalisch-technische Ausführung der Psalmodie und des Chorals, dann auch auf die musikalische Ausbildung der Kleriker für den liturgischen Gesang. Die Synode von Toledo 1566 verlangte, daß das Volk den gesungenen Text verstehen müsse. Besonders bei mehrstimmigen Gesängen kam es häufig vor, daß die Hörer

[1]) Motette (mot) ist ein Denkspruch. Neben der gregorianischen Melodie mit dem liturgischen Texte sang man mitunter noch einen profanen Text oder Spruch (mot) nach einer zweiten Melodie. In der späteren Zeit hieß man alle Sangestexte, die nicht zur Liturgie gehörten, sondern eingeschaltet wurden, Motetten. Heutzutage werden Musikstücke, welche den liturgischen Text enthalten, aber nicht die gregorianische Melodie haben, auch Motetten genannt. Vgl. Katschthaler, Kurze Geschichte der Kirchenmusik, 1893, S. 89.

dem Texte nicht mehr folgen konnten, weil die verschiedenen Stimmen verschiedene Teile des Textes sangen. Darum bestimmte die genannte Synode, die Bischöfe sollten darauf achten, daß bei mehrstimmigen Gesängen die Worte nicht verdunkelt würden. Ähnliche Erlasse finden sich in den Akten der Synode von Konstanz 1567, Augsburg 1567, Salzburg 1569, Besançon 1567, Bourges 1574, Augsburg 1610[1]. Die Synoden von Löwen 1574, St. Omer 1583 und Tournay 1600 schärften den Sängern ein, beim Rezitieren der Psalmen die nötigen Pausen an den Versenden einzuhalten. Das Konzil von Reims 1564 empfahl die sorgfältige Berücksichtigung des Wortaccents. Die Synode von Bourges 1584 verlangte, daß man mit Ruhe und mit deutlicher, gut artikulierter Aussprache rezitieren bezw. singen solle. Einige Bischöfe und Synoden legten besonderen Wert auf eine genügende Vorbildung der Kleriker für den kirchlichen Gesang. So verlangte 1571 der Erzbischof von Prag, daß die einzelnen Offizien stets zu Hause vorbereitet werden sollten, so daß sie in der Kirche ohne Verstöße gegen Accent, Melodie und Silbenquantität vorgetragen würden. Diese Bestimmung war deswegen notwendig, weil die Kenntnis des Lateinischen bei vielen Klerikern manchmal eine recht mangelhafte war. Eine Reihe von Synoden ordnete an, daß in den Pfarrschulen und Seminaren die Kleriker im Gesange so unterrichtet würden, daß sie später die liturgischen Gesänge zur Zufriedenheit ausführen könnten[2].

6. Die Überlieferung der Choralmelodien. Durch die Erfindung der Buchdruckerkunst wurde die Überlieferung des Chorals seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in neue Bahnen geleitet. Die neue Kunst beseitigte die Mängel, von denen die handschriftliche Überlieferung des Chorals im Mittelalter begleitet gewesen war. Nachdem bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts die einzelnen Gattungen der Choralnotenschrift (s. o. S. 278 ff.) eine gewisse Beständigkeit erlangt hatten, war es Sache der Buchdrucker, durch Anfertigung von geschnittenen Holztafeln oder durch Anfertigung beweglicher Typen die Buchdruckerkunst auch dem liturgischen Gesange dienstbar zu machen. Es ist bemerkenswert, daß der Holzschnitt für den Musikdruck erst in Anwendung kam, nachdem für denselben Zweck bereits bewegliche Typen hergestellt worden waren[3]. Die ersten Typen und Holzschnitte weisen natürlich noch manche Unvollkommenheiten auf. Bemerkenswert ist besonders, daß die Notenkörper verschiedene Maße zeigen. Vor allem tritt diese Unregelmäßigkeit in den Holzschnitten auf; hier unterscheiden sich oft Notenfiguren, die genau für dieselbe Sache stehen, fast in jedem Falle nach Höhe und Breite, nach der bald spitzeren, bald stumpferen Form der Endpunkte usw.

Der älteste Musiktypendruck wurde von einem deutschen Meister namens Ulrich Han in Rom vollendet; es ist ein Missale vom Jahre

[1]) Molitor, Die nachtridentinische Choralreform, I, 181.
[2]) Molitor, a. a. O. I, 182.
[3]) Riemann, Notenschrift und Notendruck, S. 46; Molitor, Deutsche Choralwiegendrucke, S. 27.

1476[1]). Andere deutsche Meister, welche sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Italien um den Notendruck verdient machten, waren: Stephan Plank aus Passau, Nicolaus von Frankfurt, Johann Hamann, genannt Herzog, aus Landau, Johann Emerich aus Speyer, Peter Liechtenstein aus Köln. Die ältesten Meister, welche auf deutschem Boden sich dem Notendruck widmeten, waren: Jörg Reyser, Johann Sensenschmidt, Jakob von Kilchen, Georg Stuchs, Erhard Ratholt, Peter Schöffer, Johannes Pfeil, Jakob Wolff von Pforzheim, Johannes Prüss (Brise), Johannes Winterburger, Thomas Anshelm aus Baden, Peter Drach, Melchior Lother (Lotther).

Die Gesichtspunkte, nach denen die Neumen und Noten in den ersten Choraldrucken behandelt wurden, erörtert Molitor ziemlich ausführlich (a. a. O. I, 113 ff.). Die Drucke der betreffenden Periode behandeln, wie der Autor sagt, die Noten als gleichlang; die Virga bedeutet an sich weder Dehnung noch Betonung; die Neumen erscheinen in den meisten Fällen als geschlossene Formen und je nach dem Inhalt des Buches in mehr oder minder reicher Auswahl. Die Zierformen sind in der überwiegenden Mehrzahl der Editionen nicht mehr erhalten, was auf einen Einfluß der Praxis zurückzuführen ist. Im allgemeinen stellen die Drucke einfach die Version der Manuskripte des 15. und 16. Jahrhunderts mit deren relativen Vorzügen und Schwächen dar. Die im 17. Jahrhundert auftretende Choralreform, durch welche die traditionellen Melodien stark modifiziert wurden, reicht, wie die ältesten Choraldrucke zeigen, nicht in das 16. Jahrhundert zurück; vielmehr folgen die Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts bis gegen 1570 im allgemeinen den traditionellen, auch in der Theorie herrschenden Grundsätzen der Choralnotation. Daß die Reproduktion der Choralmelodien durch den Druck gleich von Anfang an den Zerfall der Tradition herbeigeführt oder wenigstens in hohem Grade beschleunigt habe, läßt sich nicht beweisen. Die Vervielfältigung der Choralbücher durch den Druck war ja nicht immer segensreich; sie leistete dem Irrtum wie der Wahrheit gleichen Vorschub. Die ältesten Choralausgaben waren nach den Beschlüssen der Provinzialsynoden immer nur für einen engeren Kreis von Abnehmern, d. h. für eine gewisse Provinz bestimmt. Dadurch wurden allerdings viele Eigentümlichkeiten der einzelnen Kirchen erhalten; aber es wurden auch die Melodien nicht gewaltsam verändert. Erst die Veröffentlichung von Choralbüchern, die für weitere Gebiete bestimmt waren, zwang die Herausgeber, Redaktoren heranzuziehen, welche die ver-

[1]) Vgl. Molitor, Die nachtridentinische Choralreform, I, S. 94. Hier sind auch die anderen ältesten Drucke liturgischer Gesangbücher angegeben (S. 94 bis 119). — Es sei ferner noch hingewiesen auf den von Dr. Hugo Riemann verfaßten Anhang zu der von der Firma C. G. Röder in Leipzig im Jahre 1896 anläßlich der 50jährigen Jubelfeier ihres Bestehens herausgegebenen Festschrift. Dieser Anhang führt den Titel: Notenschrift und Notendruck. Bibliographisch-typographische Studie. Die beigegebenen, 28 Tafeln füllenden Faksimiles geben ein deutliches Bild der Notenschrift und des Notendruckes vom 10. Jahrhundert bis ins 16. hinein.

schiedenen Lesarten zu vergleichen hatten und dabei der Versuchung nicht widerstanden, bei weitgehenden Differenzen der einzelnen Manuskripte ihre eigene Schaffenslust frei walten zu lassen.

Auffallend ist angesichts der Tatsache, daß der Choral im 15. und 16. Jahrhundert von der Mensuralmusik sehr in den Hintergrund gedrängt wurde, die große Zahl von Choralnotendrucken. Man kann auf den großen Absatz schließen, wenn man beachtet, daß in der hier in Betracht kommenden Epoche in fast allen Ländern Westeuropas zahlreiche Gradualien und Antiphonarien, zum Teil typographische Prachtwerke erschienen. Genannt seien besonders die Druckereien von Rom, Venedig, Turin, Grénoble, Lyon, Toulouse, Besançon, Dijon, Paris, Rennes, Utrecht, Antwerpen, Mainz, Kempten, Augsburg, Dillingen und Krakau.

Wenn die Melodien der verschiedenen Choralausgaben durchaus nicht miteinander übereinstimmten[1]), so beruhte dies teils darauf, daß die einzelnen Orden die bei ihnen seit Jahrhunderten üblichen Gesangsweisen beibehielten[2]), teils darauf, daß die Bearbeiter mancher Neudrucke unter dem Einflusse der neuen Musikrichtung stehend, die Choralmelodien zu verbessern trachteten[3]); auch das Bestreben mancher Herausgeber, bei vorhandenen Differenzen der zugrunde gelegten Handschriften einen Ausgleich zu schaffen, führte zu neuen Veränderungen der Melodien.

7. Die Choraltheorie. Die Musiktheoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts folgten in ihren Abhandlungen über das Wesen und die Ausführung des Chorals im wesentlichen den Schriftstellern des Mittelalters. Sie suchten meist nur in das techniche Verständnis des Choralgesanges einzuführen. Dabei beabsichtigten sie weder das Wesen der Choralmelodien wissenschaftlich tiefer zu erfassen oder ihre ästhetische Berechtigung zu begründen, noch dachten sie daran, die Choralkomposition mit Hilfe der neuen musikalischen Hilfsmittel weiter zu entwickeln. Ihre Werke sollten nur eine „theoretisch-praktische Schule für die Choralsänger sein zur leichteren Einführung in das, was zum Verständnis, zu einer richtigen Wiedergabe und zur sicheren Stütze der Tradition gehörte“[4]). Die wesentlichen Lehrpunkte der Choraltheorie jener Zeit waren „die Bestimmung der Musica plana nach ihrem Verhältnisse zur Mensuralmusik, sodann Form und Bedeutung der Choralnoten“[5]).

Das hauptsächliche Merkmal der Musica plana gegenüber der Mensuralmusik bestand nach den bedeutendsten italienischen Choraltheoretikern des 16. Jahrhunderts (Gafori, Vanneo, Angelo da Picitone,

---

[1]) Klagen über die weitgehenden Unterschiede in den Melodien der gedruckten Choralausgaben werden schon um 1500 laut. Vgl. Molitor, Die nachtridentinische Choralreform, I, 186.

[2]) Im Jahre 1551 gab Peter Liechtenstein ein Psalterium für den Dominikanerorden, 1579 Junta in Venedig ein solches für die Franziskaner heraus; am meisten zeigten sich Divergenzen natürlich in den Gradualien.

[3]) Der Schwerpunkt der Choralfrage lag im 16. Jahrhundert in der Textbehandlung der alten Melodien und in deren ausgedehntem Umfange. Vgl. Molitor, a. a. O. I, 188.

[4]) Molitor, a. a. O. I, 73.

[5]) Molitor, a. a. O. I, 75.

Zarlino, Aiguino von Brescia, Cerone, Pietro Ponizio, Zacconi, Cannuzzi, Rossetti [Rosetti]) im „Unisono und im Gleichwert bezw. in der Unbestimmtheit der Notenzeichen“ [1]). Trotzdem behandelten manche Schriftsteller den Wert der verschiedenen Notenzeichen (de valore notarum)[2]). Die Unsicherheit in der Darlegung des Wertes der Choralnoten beruhte teils auf der Verschiedenheit der Typen bezw. der Bedeutung der Notenzeichen in den einzelnen Choralausgaben, teils darauf, daß man die Begriffe der Mensuralmusik auf die Choralmelodien anwendete und so aus Widersprüchen nicht herauskam. Jedenfalls wurde der freirhythmische Charakter des Chorals durch manche Choraltheoretiker jener Zeit eher verwischt als klargestellt[3]).

36. Die nachtridentinische Choralreform[4]).

1. Die liturgischen Reformen des Konzils von Trient. Die vom Konzil zu Trient (1545—1563) angeregte Reform der Liturgie war veranlaßt teils durch die Bestrebungen des Humanismus[5]), die auf verschiedene Neuerungen hinzielten, teils durch die außerordentlich große

---

[1]) Molitor, a. a. O. I, 81.

[2]) So kennt z. B. Rossetti drei Grundformen der Choralnote: die simplex, composita und mediocris; Aiguino von Brescia unterscheidet in der Musica immensurabilis: die einfache quadratische Note. die zusammengesetzte quadratische Note, die mediocris und die obliqua. (Molitor, a. a. O. I, 87—89.)

[3]) Näheres hierüber bietet Molitor, a. a. O. I, 72—94.

[4]) Zur Literatur: Dr. Haberl, Giovanni Pierluigi da Palestrina und das Graduale Romanum der Editio Medicaea vom Jahre 1614, Regensburg 1894; Ahle, J. N., Die Choralausgabe der heiligen Ritenkongregation (Editio Medicaea), ihre Geschichte und Stellung unter den liturgischen Büchern der römisch-katholischen Kirche, Regensburg 1895; Respighi, Carlo, Giovanni Pierluigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale Romano, Roma 1899; Molitor, R., Zur Vorgeschichte der Medicaea, in der Römischen Quartalschrift, 13. Jahrg., 1899, 4. Heft, S. 365 ff.; Dr. Haberl, Referat über die beiden vorgenannten Schriften im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1900, S. 165 ff.; Respighi, Carlo, Nuovo studio su Giovanni Pierluigi da Palestrina . . . . . con appendice di documenti. Roma 1900; Weber, G. V., Die Verbesserung der Medicaea, Mainz 1901; Molitor, Die nachtridentinische Choralreform zu Rom, I. Band 1901, II. Band 1902; Dr. Haberl, Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1902, S. 134 ff. (gegen Molitor); P. Wagner, Die Entstehungsgeschichte eines Choralbuchs, Schweizerische Rundschau, 3. Jahrg. 1902—1903, 5. Heft, S. 360 ff.; Molitor, Eine werte Geschichte; Erinnerungsvolle Gedanken über „Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher“, Graz 1903. Einen guten Überblick über das zweibändige Werk Molitors bietet Th. Schmid S. J. in den Stimmen aus Maria-Laach, 61. Band (1901), S. 404 ff., 516 ff, 65. Band (1903), S. 33 ff. und 555 ff.

[5]) Die durch den Humanismus erzeugten Reformideen werden trefflich illustriert durch einen Brief des Poeten und Musikers Tomaso Cimello an den Kardinal Sirleto (Molitor, a. a. O. I, 212) Die Humanisten nahmen vor allem Anstoß an der „barbarischen“ Sprache des Breviers und des Missale sowie an dem Metrum der alten Hymnen (des Ambrosius und Prudentius). Um den Wünschen dieser Gelehrten einigermaßen entgegenzukommen, verfaßte Quignonez im Jahre 1535 ein „Breviarium Romanum ex sacra potissimum scriptura et probatis Sanctorum historiis collectum et concinnatum“, in welchem er die forma vetus sanctorum patrum et conciliorum antiquorum wiedergefunden zu haben glaubte. Unter Leo X. erhielt Zaccaria Ferreri den Auftrag, die

Mannigfaltigkeit, welche in Sachen der Liturgie innerhalb der occidentalischen Kirche zu beobachten war. In ersterer Hinsicht zielten die Bestrebungen der kirchlichen Organe darauf hin, den Einfluß des Humanismus zurückzudrängen und der alten Tradition zum Siege zu verhelfen; in letzterer Beziehung war die Herstellung größerer Einheitlichkeit der Zweck der Reformen. Das Streben nach Uniformierung ging indessen nicht soweit, daß man gegenüber den doch wieder wichtigen Fragen der Liturgie wichtigere Interessen der Kirche hintangesetzt hätte. Das erste Resultat der Reformbestrebungen war die unter Pius V. erfolgte Herausgabe des Breviers (1568) und des Missale (1570)[1]. Daß Pius V. auch an eine Verbesserung der kirchlichen Choralgesänge gedacht habe, läßt sich nicht erweisen. Allerdings hatte schon die von Pius IV. (1559 bis 1565) unmittelbar nach dem Schluß des Konzils von Trient eingesetzte Kardinalskommission sich mit der Reorganisation der päpstlichen Sängerkapelle zu befassen, und es ist nicht unmöglich, daß im Zusammenhange mit den bei dieser Gelegenheit besprochenen praktischen Fragen auch gewisse, den Choralgesang betreffende Punkte besprochen wurden; doch ist dies nicht erweislich. Das Konzil selbst hatte sich mit der Choralfrage nicht befaßt; es hatte nur in der 22. Sitzung im allgemeinen den Satz ausgesprochen, daß im Gotteshause keine des heiligen Ortes unwürdige Musik zur Aufführung gebracht werden solle[2]. Nach dem Willen des Konzils sollte aber die eigentliche kirchenmusikalische Reform von den Partikularsynoden[3] ausgehen, und dementsprechend beschäftigten sich viele der letzteren mit Fragen der liturgischen Musik.

2. Beschlüsse der Partikularsynoden in Sachen der Kirchenmusikalischen Reform. Die Diözesan- und Provinzialsynoden, welche behufs Ausführung der tridentinischen Beschlüsse noch im 16. Jahrhundert abgehalten wurden, befaßten sich fast sämtlich auch mit der

---

Hymnen zu verbessern; sein auf diese Anregung hin erschienenes Werk „Hymni novi ecclesiastici iuxta veram metri et latinitatis formam" erhielt von Papst Clemens VII. insoweit die Approbation, als der Gebrauch desselben beim kanonischen Offizium dem Klerus gestattet wurde. Indessen wurde Ferreris Arbeit allgemein abgelehnt, während das Brevier des Quignonez innerhalb 17 Monaten wenigstens acht Auflagen erlebte. (Molitor, a. a. O. I, 7 ff.)

[1] Es ist unbekannt, wer für diese erste offizielle Ausgabe des Missale die Redaktion der Gesangtexte zu besorgen hatte; die Nachdrücke desselben, welche in Rom und außerhalb Roms erschienen, unterschieden sich gerade bei der Wiedergabe der Noten sehr. Die erste Ausgabe des Missale vom Jahre 1570 unterscheidet schon die zwei Notenzeichen ▪| und ▪; man beabsichtigte offenbar, die Notation mit der natürlichen Deklamation in Einklang zu bringen und stellte zu diesem Zwecke relative Notenwerte dar. Haberl, im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1902, S. 139, Anm.

[2] Decret. de observandis et evitandis in celebratione Missae: Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impudicum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.

[3] Sess. XXIV. Decr. de reform. cap. 12 am Schluß.

liturgischen Musik. Ein Teil der Synoden schärfte vornehmlich den würdevollen und deutlichen Vortrag der Gesänge ein und verbot die willkürliche Auslassung von Textteilen. Zu erwähnen sind hier die Synoden von Cambrai 1565, von Mailand 1565 und 1573, Augsburg und Konstanz 1567, Mecheln 1570 und 1607, Toledo 1566, Salzburg 1569, Besançon 1581, Bordeaux 1583, Bourges 1584, Mexico 1585, Avignon 1594, Köln 1598 und Narbonne 1609. Andere Synoden legten besonderen Wert darauf, daß alle kirchlichen Gesänge mit den 1568 bezw. 1570 amtlich herausgegebenen liturgischen Büchern übereinstimmten. Hierbei handelte es sich ja zunächst mehr um den Text als um die Melodie; immerhin führten aber derartige Dekrete in manchen Fällen zur Anfertigung und Herausgabe neuer Choralbücher. Schon im Jahre 1574 verhandelte das Konzil von Löwen mit dem Verleger Plantin wegen eines Neudruckes des Missale. Ein im Jahre 1578 abgehaltenes Provinzialkonzil von Gnesen[1]) bestimmte, daß „in den einzelnen Diözesen an Kathedral-, Kollegiat- und Pfarrkirchen taugliche Personen aufgestellt werden sollten, welche ein Verzeichnis sämtlicher Bücher für den kirchlichen Gesang in gehöriger Ordnung anzufertigen und die Bücher den römischen Missalien und Brevieren gemäß zu verfassen hätten“. Ähnliche Beschlüsse faßte das vierte Mailänder Konzil 1582, die Synoden von Reims 1564 und 1583, von Aix 1585, von Valencia 1590, von Olmütz 1591, von Breslau 1592 und 1653, von Namur 1604, von Antwerpen 1610, von Krakau 1621, von Gnesen 1621. Während es sich in diesen Dekreten, wie schon gesagt, in erster Linie um den Text der Gesänge handelte, verlangte eine Agende für Polen vom Jahre 1591 ausdrücklich die „unveränderte Beibehaltung der alten Melodien“ (modisque cantus veteribus retentis). In ähnlicher Weise ordnete Bischof Otto von Augsburg im Jahre 1597 die Einführung des römischen Missale und Breviers, aber unter Beibehaltung der alten Gesangsweise, an. Es finden sich jedoch vereinzelt auch Dekrete, in welchen eine Kürzung oder Beseitigung gewisser Melodienteile verlangt wird; diese Bestimmungen wollen aber nicht die Melismen an sich, sondern die Anhängsel an die Grundform der ursprünglichen Melodien treffen. Dies ergibt sich z. B. aus einem Beschlusse der Synode von Cambrai aus dem Jahre 1565, wo es heißt: tollatur tamen illa prolixitas, quae ad rem non pertinet, qua solent in fine antiphonarum in cathedralibus ecclesiis prolixius abuti[2]). Einige Synodalverordnungen lassen die „Neumen“ unter gewissen Voraussetzungen nicht nur zu, sondern empfehlen den Gebrauch derselben[3]). Eine besondere Erwähnung finden z. B. in den Akten des Konzils von Reims aus dem Jahre 1564 die als pneumata bezeichneten ausgedehnten Verlängerungen auf den Endsilben einer Antiphone.

Um dem Mangel an Choralbüchern abzuhelfen und um die Einheit im Gesange zu fördern, übernahmen manchmal die Bischöfe die Her-

---

[1]) Molitor, a. a. O. I, 23, Anm. 1.
[2]) Molitor, a. a. O. I, 30, Anm.
[3]) Molitor, a. a. O. I, 31.

stellungskosten für die neuen Antiphonarien, Gradualien und Psalterien[1]). Ein Beschluß, welcher auf die Reinerhaltung der ältesten Choralmelodien hinzielte und in diesem Sinne eine Choralreform bei Abfassung neuer liturgischer Bücher herbeizuführen suchte, findet sich in den Akten der Mailänder Synode vom Jahre 1636; das betreffende Dekret bezieht sich auf den ambrosianischen Ritus und lautet: Pro antiqua ejus cantus majestate retinenda universi laborent videantque ne aliquid de veteri modulatione ac ritu immutetur[2]).

Im allgemeinen ergibt sich aus den bisherigen Darlegungen, daß durch die tridentinische Reform der liturgischen Bücher der eigentliche Choralgesang, d. h. das musikalische Gewand der liturgischen Texte nicht berührt wurde. Auch in denjenigen Diözesen, wo die Gesangbücher dem römischen Missale und Brevier angepaßt wurden, bezog sich diese „Reform" fast ausnahmslos auf den Text. Bestimmungen von Synoden, welche die Melodien betrafen, hatten vornehmlich die Abstellung von Mißbräuchen zum Zweck.

3. Die Anfänge der Choralreform unter Gregor XIII. Pius V. hatte die Reform der liturgischen Bücher zu Ende geführt. An die damit zusammenhängende Frage der Choralreform war er nicht herangetreten. Schon sein Nachfolger Gregor XIII. wandte indessen dieser Aufgabe seine Aufmerksamkeit zu. Am 25. Oktober 1577 erließ derselbe ein Breve, durch welches die Mitglieder der päpstlichen Kapelle Giovanni Pierluigi da Palestrina und Annibale Zoilo beauftragt wurden, sämtliche liturgischen Gesänge, sowohl die der Messe als auch die des Offiziums durchzusehen und, soweit es ihnen gut erscheinen sollte, „zu reinigen, zu verbessern und zu reformieren". Es wurde diesen beiden Männern hierbei unbeschränkte Befugnis gewährt.

Die Hauptfragen, welche sich an den Inhalt dieses Breves knüpfen und von deren richtigen Beantwortung das Verständnis der späteren Schicksale und des letzten Resultats dieser Choralreform abhängt, sind folgende: Was meinte der Papst, als er diesen beiden Meistern der Kirchenmusik, besonders des polyphonen Gesanges, den Auftrag gab, die Choralbücher zu verbessern? Er bezeichnet die gestellte Aufgabe als negotium purgandi, corrigendi et reformandi (Arbeit der Reinigung, Verbesserung und Reformierung). Wollte der Papst nur, daß die Choralmelodien in ihrer ältesten Gestalt wiederhergestellt und von den in dieselben eingedrungenen Zusätzen befreit wurden? Waren bloß die Differenzen zwischen den Choralbüchern der verschiedenen Kirchen und die beobachteten Mißbräuche beim Vortrage des Chorals die Veranlassung zu diesem Reformplan? Oder war der Papst davon überzeugt, daß der traditionelle Choral nach seiner ganzen Eigenart ästhetisch nicht mehr genüge und darum zu „verbessern" sei? Wer diese Fragen beant-

---

[1]) Vgl. die Bestimmungen der Provinzialsynode von Gnesen 1621 bei Molitor I, 33.

[2]) Molitor, I, 33, Anm. 4. — Im Jahre 1639 beschäftigte sich in Mailand eine eigene Kommission mit der Redaktion der Gesänge für die geplante Ausgabe des ambrosianischen Missale.

worten will, muß sich zunächst nach dem Wortlaut des Dekrets über die darin angegebenen Gründe, welche das Breve des Papstes veranlaßten, klar werden. Das für die Geschichte der Choralreform sehr wichtige Dokument lautet (nach der Übersetzung von Molitor)[1]) folgendermaßen: „Da man darauf aufmerksam geworden ist, daß die Antiphonarien, Gradualien und Psalterien, deren Choralmelodien beim Gottesdienst und der Feier der Offizien in den Kirchen im Gebrauche sind, nach der vom Trienter Konzil vorgeschriebenen Herausgabe des Breviers und Missale infolge der Unkenntnis, Nachlässigkeit oder Böswilligkeit der Komponisten, Abschreiber und Drucker voll sind von einer Unzahl von Barbarismen, Unklarheiten, Widersprüchen und unnötigem Beiwerke; und da Wir von dem Wunsch beseelt sind, soweit Gottes Beistand es gestattet, dafür Sorge zu tragen, daß diese Bücher dem genannten Brevier und Missale, wie es nicht anders schicklich und passend ist, entsprechen und zugleich von allem Ballaste entledigt, frei von den Barbarismen und Unklarheiten so hergerichtet würden, daß aus ihnen Gottes Name in Ehrfurcht, in verständlicher und frommer Weise könne verherrlicht werden: so haben Wir beschlossen, Euch, deren Erfahrenheit in der Tonkunst und Komposition, Ergebenheit, Eifer und Gottesfürchtigkeit so vielfach bezeugt sind, vor allen anderen für diese schwierige Aufgabe zu erwählen, in der festen Zuversicht, daß Ihr Unseren Wunsch vollauf befriedigen werdet. Zu diesem Zwecke erteilen Wir Euch den Auftrag, die Antiphonarien, Gradualien, Psalterien und alle übrigen Gesänge, welche in den Kirchen nach Gewohnheit der römischen Kirche, sei es in den kanonischen Horen oder bei der Messe, sei es bei anderen Offizien gebraucht werden, durchzusehen, und soweit es Euch gut erscheinen sollte, zu reinigen, zu verbessern und zu reformieren und erteile Euch zu diesem Behufe hiermit kraft Apostolischer Majestät unbeschränkte und freie Befugnis und Ermächtigung, und gestatte Euch zur beschleunigten und besseren Ausführung dieses Auftrages nach Eurem Belieben noch einige andere Musikkundige zur Hilfe beizuziehen; und dies ungeachtet aller apostolischer und anderer Beschlüsse, welche etwa im Wege stehen sollten. Gegeben zu Rom . . . am 25. Okt. 1577 . . . An Unsere geliebten Söhne . . . Joh. Petraloisius von Palestrina und Annibale Zoilo zu Rom."

Betrachtet man den Eingang des Breves, welcher von der Veranlassung zum Erlasse desselben handelt, so könnte man meinen, daß nicht die Eigenart des Chorals an sich, sondern nur die durch Unkenntnis, Nachlässigkeit und Böswilligkeit der Komponisten, Abschreiber und Drucker veranlaßten akzidentellen Mängel die Ursache des Reformplanes waren. Blickt man hingegen auf den ganzen weiteren Verlauf und das Resultat des Reformwerkes hin, so kommt man zu der Überzeugung, daß Palestrina an den damaligen Choralmelodien wesentliche, durch sein ästhetisches Empfinden veranlaßte Änderungen vorge-

[1]) a. a. O. I, 47. Der lateinische Text ist abgedruckt im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1902, S. 140.

nommen hat. Es ist nun wahrscheinlich, daß der Papst, als er Palestrina mit der im Dekret näher bezeichneten Aufgabe betraute, sich vorher vergewissert hatte, was Palestrina eigentlich unter der Verbesserung der Choralmelodien verstand. Wenn er nun trotzdem Palestrina und seinem Mitarbeiter volle Freiheit gewährte, so liegt es nahe daran zu denken, daß Gregor mit dem Ausdrucke purgandi, corrigendi et reformandi, besonders mit dem letzten Worte etwas mehr als bloß die Wiederherstellung der ältesten, traditionellen Melodien verstanden habe. Um in dieser Frage ganz sicher zu gehen, müßte man aber das Manuskript kennen, welches Palestrina selbst angefertigt hat; dieses ist aber nie durch den Druck veröffentlicht worden und auch nicht mehr vorhanden.

Von Bedeutung für die Frage, was man am Ende des 16. Jahrhunderts in Rom als Mängel im Choral und als Barbarismen empfand, ist das Zeugnis eines ungenannten Musikers, das ohne Datum unter den Papieren des Staatsarchivs in Florenz bei den Akten über Raimondi (s. u.) sich vorfindet und zweifellos aus der Zeit Palestrinas stammt. Es lautet[1]):

„Die im Chorale enthaltenen Fehler sind die folgenden: Es findet sich in ihm — sei es aus Ignoranz oder Nachlässigkeit der Schreiber — eine solche Häufung der Noten über der Einzelsilbe, daß nicht nur ein sprachlicher Fehler die Folge ist, sondern die Worte im Singen überhaupt nicht mehr verständlich sind. Diesem Mangel wurde durchweg und gründlich abgeholfen und zwar wie folgt: Nehmen wir beispielsweise das Wort »Dominus«. Nun stehen auf der Endsilbe so viele Noten, daß beim Singen das Wort unverständlich wird. Diese Noten sind weggeschnitten, jene nämlich, die nicht zweckdienlich schienen, und somit ist die Sache in Ordnung. Manchmal traf sich's, daß auf ein und derselben Silbe mehrere Noten zwei- oder dreimal wiederholt wurden, und dies unter der Silbe »Do«. Nun aber schließt man dieses Wort »Dominus«, indem man die Silben »minus« mit nur zwei Noten spricht. Auf diese Weise versteht und fühlt man das ganze Wort, wie als ob es gelesen werde.

Ferner sind die Barbarismen gehoben auf den langen und kurzen Silben, die fast an jeder Stelle des genannten Gesanges sich fanden — ein übles Ding — und man weiß ja, daß der Wortsinn verändert wird, wenn eine lange Silbe in der Aussprache kurz genommen wird und umgekehrt. Auch dieser Übelstand ist von Grund aus beseitigt.

Überdies ist in diesen Melodien ein sehr schlimmer, eigentlich der schlimmste Fehler, verbessert worden, der von seiten der Schreiber herrührte, die den Gesang beim Kopieren verdorben haben. Er bestand darin, daß man bei einzelnen Noten »fa« oder »mi« lesen konnte; denn die Schrift war derart, daß man das eine oder andere singen konnte. So hatten dann die einen die Vorstellung von »fa«, andere von »mi«, und wenn sie zusammen sangen, entstand eine große Unordnung, eine

[1]) Nach Molitor, Die nachtridentinische Choralreform, I, S. 305.

Folge, die gewiß der Besserung bedurfte. Hier wurde die Sache so geordnet, daß derartige Störungen nicht mehr zu fürchten sind.

Dabei ist das Aussehen der Melodien geblieben, wie es eben heute ist. Noch weniger wurde etwas an der Tonalität geändert; nur wurden da zahlreiche Verstöße verbessert, die gerade in dieser Hinsicht wirklich vorhanden waren, indem am Anfange der Gesänge einzelne Noten in Wegfall kamen; so bei mehreren Antiphonen, Messen und Responsorien, die den richtigen Ton mit einem anderen verwechselten. Dafür wurde dann die entsprechende Note eingesetzt, die der betreffenden Tonart zukommt. Überdies wurden, wo es nötig war, noch andere Fehler verbessert."

Soweit das Schriftstück des Anonymus, welches zweifellos nicht bloß die Ansicht eines einzelnen, sondern das Urteil vieler Praktiker und Theoretiker über Choralreform wiedergibt. — Der weitere Verlauf der Reformangelegenheit war nun folgender: Palestrina und Zoilo gingen bald nach dem Erlaß des päpstlichen Breves ans Werk. Zunächst wurde das Graduale bearbeitet. Da der Papst eine rasche Förderung der Reform wünschte, so teilten sich die beiden Meister in die Arbeit. Palestrina übernahm das Proprium de Tempore, Zoilo das Proprium Sanctorum. Man arbeitete getrennt, und daß das Werk schnell gefördert wurde, beweist der Umstand, daß der mit der Reinschrift der Manuskripte beauftragte Alessandro Pettonio den Anforderungen der beiden Meister bald nicht mehr zu genügen vermochte. Im November 1578 war die Arbeit soweit fortgeschritten, daß Palestrina in einem Briefe von der bevorstehenden Drucklegung desselben sprechen konnte. Trotzdem wurde das Manuskript nicht zum Druck gegeben. Zoilo siedelte im Jahre 1584 von Rom nach Mantua über, wo er auf Empfehlung Palestrinas zum Kapellmeister gewählt worden war. Er nahm seine Manuskripte mit, ohne daß Palestrina dagegen Einspruch erhob; und auch letzterer zog sich, obgleich er den von ihm übernommenen Teil wohl schon im Jahre 1579 vollendet hatte, von der Angelegenheit zunächst zurück[1]).

Welche Umstände waren es, welche diese eigentümliche Wendung der Angelegenheit herbeiführten? Die Musikforscher haben verschiedene Ansichten über diese Frage geäußert, welche von Molitor[2]) eingehend dargelegt, aber für nicht zutreffend gehalten werden. Der genannte Autor glaubt auf Grund der Akten (mit Respighi) annehmen zu müssen, daß Papst Gregor XIII. selbst durch einen irgendwie geäußerten Willensentschluß die Unterbrechung des Reformwerks veranlaßt habe. Den inneren Zusammenhang der Ereignisse stellt Molitor[2]) folgendermaßen dar. Zu der Zeit, als Palestrina und Zoilo in Rom an der Verbesserung des Chorals arbeiteten, lebte daselbst vorübergehend ein spanischer Priester namens Fernando de las Infantas. Dieser hatte sonst seinen Wohnsitz

---

[1]) Zoilo starb im Jahre 1592 als Kapellmeister in Loreto, Palestrina am 2. Februar 1594, Gregor XIII. im Jahre 1585.

[2]) Die nachtridentinische Choralreform, I, S. 236 ff.

in Cordoba und war musikalischer Studien halber nach der ewigen Stadt gereist. Er hatte daselbst von dem Dekrete Gregors XIII. in Sachen der Choralreform erfahren und auch Gelegenheit gehabt, die Arbeiten Palestrinas und Zoilos zu verfolgen. Am 25. November 1577, also einen Monat nach dem Erlaß des päpstlichen Breves, schrieb Don Fernando an Philipp II., König von Spanien, einen Brief, worin er denselben von der Errichtung einer päpstlichen Druckerei in Rom und von der beabsichtigten Veröffentlichung neuer Choralbücher in Kenntnis setzte. Er erinnerte dabei den König daran, welchen Schaden der spanische Buchhandel und vor allem jene Druckerei erleiden würde, welche Philipp im Escorial zu errichten gedächte. Don Fernando mochte schon, bevor er dieses Schreiben abschickte, gegen das von Palestrina und Zoilo begonnene Reformwerk agitiert haben, und er hatte hierbei in dem Vorsteher der päpstlichen Kapelle, Kanonikus Boccapadule, einen Bundesgenossen; um aber rascher ans Ziel zu gelangen, wandte er sich in einem Schreiben direkt an seinen König. Da eine Antwort auf dasselbe nicht alsbald erging, schrieb Fernando nach etwa zwei Monaten (am 11. Januar 1578) noch einmal. Am 20. Januar 1578 langte eine königliche Antwort ein, welche an den spanischen Gesandten Don Juan de Cuniga gerichtet war; Fernando wurde darin wegen seines Eifers belobt. Zu gleicher Zeit wurde auch ein Schreiben des spanischen Königs dem Papste eingehändigt. In demselben wurden gegen die bevorstehende Choralreform mehrere Bedenken erhoben. Die Antwort des Papstes ist unbekannt. Don Fernando erhielt aber bald darauf in dieser Angelegenheit eine Audienz beim Papste. Eine formelle Zurücknahme des Reformdekrets erfolgte jedoch nicht. Don Fernando, welcher fürchtete, daß die Arbeiten der beiden Meister weiter gefördert würden, richtete darum ein neues Schreiben an Gregor XIII. Er sagte darin, es sei Sache des Papstes, anzuordnen, daß die reformierten Bücher (d. i. die Manuskripte Palestrinas und Zoilos) verbrannt würden, weil darin auf nichts anderes abgezielt sei, als „unseren Herrgott um Zeit und Ehre zu betrügen, die ihm seine heiligen Päpste im Opfer heiligen Lobes geweiht hätten“. Ob Fernando auf dieses dreiste Schreiben einen Bescheid erhielt, ist nicht bekannt. Wie es scheint, war Gregor XIII. durch die in musikalischen Kreisen entstandene Opposition und durch die Einmischung des Königs von Spanien die ganze Sache verleidet worden. Er trat dem Reformwerk nicht positiv entgegen, zeigte aber kein weiteres Interesse daran, und das genügte. So kam es, daß die Manuskripte Zoilos und Palestrinas zunächst ungedruckt blieben.

Dies ist die Darstellung Molitors. Haberl tritt derselben entgegen und behauptet, nach den wichtigen und zahlreichen Dokumenten des Staatsarchivs in Florenz müsse man vermuten, daß die Enttäuschung und Entmutigung der beiden Meister, welche für ihre Arbeit Belohnungen erwarteten, wie sie der Herzog von Mantua beispielsweise dem Palestrina gesendet hatte, die Hauptursache des Nichterscheinens des vollendeten Graduale waren; ein anderes Hemmnis lag nach Haberl „im Streite der Druckunternehmer und in dem Umstande, daß Giovanni Battista

Raimondi[1]) den damaligen Kardinal Fernando de Medici mit Zustimmung und zur Freude Gregors XIII. bewogen hatte, eine stamperia orientale in Rom mit großen Opfern zu errichten", nachdem die „Druckereiprojekte" des Papstes sich zerschlagen hatten[2]).

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß in den Jahren von 1582 bis 1588 ein Gregor XIII. sehr nahestehender Geistlicher, nämlich Giovanni Guidetti, Benefiziat an St. Peter und Kaplan Gregors XIII., eine Reihe von Choralausgaben druckte und veröffentlichte, welche allerdings nicht die Gesänge des ganzen Graduale, sondern nur die Melodien der Passionen, Lamentationen, der Karwoche und der Meßpräfationen enthielten. Guidetti galt als Anhänger der konservativen Richtung; aber auch er legte sein erstes Werk, das Directorium chori, Palestrina zur Durchsicht vor und bezeichnete dabei sein „Offizium für die Karwoche" als eine „Sammlung und Verbesserung der gebräuchlichen Melodien". Guidettis Choralbücher hatten keinen amtlichen Charakter, d. h. sie waren nicht durch einen Auftrag des Papstes oder einer kirchlichen Behörde veranlaßt, sondern trugen nur die gewöhnliche päpstliche Druckgenehmigung.

4. Der Streit um den musikalischen Nachlaß Palestrinas unter Clemens VIII. Nach dem Tode Gregors XIII. ruhte zunächst die unter seinem Pontifikate begonnene Choralreform. Von seinen vier nächsten Nachfolgern, welche im ganzen nur 7 Jahre regierten[3]), beschäftigte sich, soviel wir wissen, keiner mit dieser Angelegenheit. Erst unter Clemens VIII. (1592—1605) fand sich eine Veranlassung zur Wiederaufnahme des schwierigen Werkes. Es war zunächst nicht der Papst selbst, der an der Weiterführung der Choralreform mitwirkte. Ein Arbeiter der orientalischen Buchdruckerei (stamperia orientale) des Kardinals von Medici, Leonardo Parasoli, hatte im Verein mit dem Zisterziensermönch Fulgentius Valesius eine typographische Erfindung gemacht, welche den Druck von Choralbüchern in größtem Formate ermöglichte. Der Besitzer der Druckerei, Giovanni Battista Raimondi, hatte sich mit Parasoli zum Zwecke der Nutzbarmachung der Erfindung vereint. Clemens VIII. gab nun am 16. September 1593 dem Erfinder und seinen Geschäftsfreunden Raimondi und Valesius ein Patent auf 15 Jahre; letzteres sollte, wie es in der Urkunde heißt, selbst dann nicht beeinträchtigt werden, wenn der Papst früher oder später eine Reform des Chorals vornehmen sollte. Bald nach dem Empfang des Patents knüpften die Besitzer desselben mit Palestrina Verhandlungen

[1]) Über diesen und seine Tätigkeit in der Angelegenheit der Choralreform vgl. das unten über die Choralreform unter Clemens VIII. Gesagte.

[2]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1902, S. 144. — Es fällt wirklich schwer anzunehmen, daß es in erster Linie die Geldfrage gewesen sei, an welcher das Reformwerk unter Gregor XIII. scheiterte. Wenn der Papst ernstlich an seinem Plane festhielt, so würde er auch die Mittel nicht versagt haben, die notwendig waren, um das Werk zu Ende zu führen. Was Palestrina beanspruchen konnte, war doch für den Papst eine leicht aufzubringende Summe.

[3]) Sixtus V. 1585—1590, Urban VII. 1590, Gregor XIV. 1590—1591 und Innocenz IX. 1591—1592.

wegen Ankaufes der von ihm auf Grund des Breves Gregors XIII. reformierten Choralbücher an. Der Meister erklärte sich bereit, den bereits von ihm bearbeiteten Teil des Graduale, nämlich das Dominicale, sofort zu übergeben; das Manuskript Zoilos, welcher letztere das Sanctuarium und das Antiphonarium übernommen habe, werde vielleicht abhanden gekommen sein; doch sei er (Palestrina) bereit, das Sanctuarium selbst innerhalb von 3 oder 4 Monaten zu bearbeiten und so das Fehlende zu ersetzen[1]). Man vereinbarte mit Palestrina ein Honorar von 1000 Skudi für das vollständige Graduale und das Antiphonarium. Der Meister wollte jedoch nicht an die Arbeit gehen, ohne sich mit der Ritenkongregration ins Einvernehmen gesetzt zu haben. Er legte zunächst dem Präfekten der Kongregation, Kardinal Gesualdo, sein früheres Manuskript vor und erklärte sich bereit, dasselbe von einer Kommission prüfen zu lassen. Der Kardinal erklärte diese Prüfung mit Rücksicht auf die anerkannte Befähigung des Meisters für unnötig. Die ungeduldigen Unternehmer, welche mit dem Drucke beginnen wollten, wandten sich Mitte Januar 1594 (vielleicht schon früher) an den Papst und baten denselben entscheiden zu wollen, ob sie die bisher üblichen Choralbücher reproduzieren oder die von Palestrina reformierten bezw. noch zu reformierenden Melodien drucken sollten. Clemens VIII. entschied sich für eine reformierte Choralausgabe, verwies jedoch die Angelegenheit an die Ritenkongregation. Palestrina, der unterdessen eifrig sich mit der Ergänzung seines Manuskripts beschäftigt hatte, starb aber am 2. Februar 1594, noch vor Vollendung seines Werkes.

Parasoli und Fulgentius Valesius traten nun mit dem Sohne Palestrinas Iginio wegen Überlassung des literarischen Nachlasses seines Vaters in Unterhandlungen. Iginio schloß mit dem Konsortium der Unternehmer, denen er vorher die hinterlassenen Papiere seines Vaters gezeigt hatte, am 14. März 1594 einen Vertrag, worin er sich verpflichtete, alles, was sein Vater bis zu seinem Ableben an Choralbüchern korrigiert und reformiert hatte, den Käufern für 2105 Skudi zu übergeben[2]); doch sollten die beiderseitigen Verpflichtungen erst dann in Kraft treten, wenn das Manuskript die Genehmigung der kirchlichen Behörden gefunden hätte. Bald nach Abschluß dieses Vertrages erlangten die Unternehmer ein vom 29. März 1594 datiertes Attest der Ritenkongregation, worin das neue Verfahren für den Druck von Choralbüchern zwar belobt, die Erlaubnis zum Druck jedoch von der Approbation des Manuskripts durch die Kongregation abhängig gemacht wurde. Für den Fall, daß diese erfolgen sollte, wurde den Erfindern das ausschließliche Druckrecht auf 30 Jahre in Aussicht gestellt; doch wurde hinzugefügt, daß die einzelnen Kirchen nicht gezwungen, sondern nur ermahnt werden würden, die reformierten Melodien behufs Herstellung größerer Einheitlichkeit im liturgischen Gesange anzunehmen.

---

[1]) Molitor, Die nachtridentinische Choralreform, II, S. 12.

[2]) Der Vertrag wurde unterzeichnet von Iginio als Verkäufer einerseits, von Raimondi, Fulgentius Valesius (in Vertretung seines Neffen Silvio), Pietro Valentino und Leonardo Parasoli als Käufern anderseits. (Molitor, a. a. O. II, 19.)

Die Prüfung des einzuliefernden Manuskripts übertrug die Kongregation dem Kardinal del Monte, welcher beauftragt wurde, eine Sachverständigenkommission einzusetzen. Letzteres geschah alsbald; unter den vier Mitgliedern der Kommission befanden sich auch zwei Schüler Palestrinas. Iginio lieferte nun merkwürdigerweise nicht sogleich das Manuskript behufs Prüfung ein, sondern hielt die Käufer mit leeren Ausflüchten und Versprechungen acht Monate lang hin. Diese Zeit brauchte er, um die bedeutenden Lücken im Manuskript seines Vaters ergänzen zu lassen. Die Tatsache, daß diese verhältnismäßig lange Zeit notwendig war, beweist, wie groß die Lücken in den von seinem Vater hinterlassenen Papieren waren. Nach Ablauf der acht Monate lieferte Iginio jedoch nicht das Manuskript zur Prüfung ein, sondern drängte zum Abschlusse eines neuen Vertrages. Aus dem Unternehmerkonsortium, welches den ersten Kontrakt unterzeichnet hatte, war nämlich inzwischen Fulgentius gegen die Entschädigungssumme von 800 Skudi ausgeschieden. Fulgentius war auch Mitglied der Sachverständigenkommission und verblieb fernerhin in derselben. Am 8. November 1594 wurde nun ein neuer Vertrag abgeschlossen, und zwar zwischen Iginio als Verkäufer, Raimondi, Pietro Valentino und Leonardo Parasoli als Käufern. In diesem neuen Kontrakte verpflichtete sich Iginio „zum Verkaufe eines gewissen Gesangbuches, das den Titel führte »Graduale de Tempore et de Sanctis et Antiphonarium« und in seiner vorliegenden Fassung von dem verewigten Herrn Johannes Petrus Aloisius, seinem Vater und ehemaligem Kapellmeister bei St. Peter auf Befehl Gregors XIII., wie man sagt, verfaßt, bezw. korrigiert und reformiert worden ist“.

Nunmehr übergab Iginio das ganze Manuskript. Letzteres sollte noch die Approbation der kirchlichen Behörde erhalten, bevor es gedruckt werden konnte, und die Käufer legten dasselbe der Ritenkongregation vor. Hiergegen protestierte Iginio zum Erstaunen aller. Aber sein Einspruch wurde nicht beachtet. Kardinal del Monte übergab das Manuskript den Sachverständigen. Diese erklärten, daß der „zweite Teil des Graduale, das Sanctuarium nach den in demselben angewendeten musikalischen Prinzipien mit dem ersten Teile in Widerspruch stehe und nicht von Palestrina stammen könne; er sei sehr verbesserungsbedürftig und könne in keiner Weise für die Choralreform angenommen werden“. Die Kardinäle der Ritenkongregation wiesen nun, nachdem die Sachverständigen ihr Urteil abgegeben hatten, in einer Entscheidung vom 2. Mai 1598 das Manuskript wegen der darin vorhandenen „Fehler, Varianten und Inkonsequenzen zurück“ und untersagten den Druck desselben „innerhalb und außerhalb Roms“ [1]).

Noch bevor diese amtliche Entscheidung der Ritenkongregation über den Wert des von Iginio eingelieferten Manuskripts erging, hatte letzterer die Käufer beim Zivilgericht verklagt. Der Verlauf dieses Prozesses [2])

---

[1]) Molitor, a. a. O. II, S. 51.

[2]) Es wurde von den Verklagten dem Iginio unter anderem vorgeworfen, daß er fälschlich einen Teil des Manuskripts als Arbeit seines Vaters ausgegeben und daß er, um den in Betracht kommenden Blättern ein älteres Aussehen zu geben, dieselben beschmutzt habe.

war folgender. Auf Grund des Kaufvertrages vom 18. November 1594 sollten Parasoli und Raimondi im Juni 1596 die erste Anzahlung von 1000 Skudi leisten. Als dieser Termin herannahte, hatten die Sachverständigen ihr Urteil noch nicht abgegeben; es waren aber schon verschiedene Gerüchte im Umlauf, wonach gegen das von Iginio übergebene Manuskript mannigfache Bedenken erhoben worden seien. Die Käufer weigerten sich nun, die erste Anzahlung zu leisten, und so verklagte Iginio dieselben bei der Camera apostolica. Diese, oder vielmehr der Richter Monsignore Alà, verurteilte am 6. Juni 1598 die Käufer zur Zahlung des Kaufpreises, obschon kurz vorher (am 2. Mai desselben Jahres) die Kongregation das schon erwähnte ungünstige Urteil über den Wert des Manuskripts gefällt hatte. Die Käufer appellierten sofort an den Kardinallegaten von Rom, und dies hatte den Erfolg, daß der Vorsitzende der Camera am 24. Oktober 1598 ein neues Urteil unterzeichnen mußte, welches die Käufer jeder Verpflichtung gegen Iginio für frei und ledig erklärte, dem Iginio und seinem Prokurator aber ewiges Stillschweigen auferlegte.

Trotzdem legte Iginio am 20. November 1598 Rekurs bei der Rota romana, dem Gerichtshof 1. Instanz für streitige kirchliche Sachen, ein; doch umsonst. Am 2. Juni 1599 entschied die Rota von neuem, daß den Käufern das Recht zustehe, das Manuskript dem Verkäufer zurückzugeben. Der Prozeß erlebte noch einen dritten Instanzengang, der erst nach weiteren drei Jahren abgeschlossen wurde und am Endresultate nichts änderte. Iginio verweigerte aber die Zurücknahme der Choralbücher; letztere wurden nun auf Veranlassung des Gerichtshofes im Mons pietatis, d. h. im Leihhause deponiert. Damit hatten die Manuskripte Palestrinas und Zoilos ihr vorläufiges Grab gefunden.

Die Choralreform selbst wurde aber dadurch nicht beiseite geschoben. Schon bei Beginn des Prozesses hatten die vier von der Ritenkongregation bestellten Sachverständigen[1]) von der letzteren auf Ansuchen Raimondis den Auftrag erhalten, die Choralmelodien des Pontificale Romanum zu revidieren. Auf Grund der infolge dieses Auftrages geleisteten Arbeit erschien bald im Jahre 1596 eine neue Ausgabe des Pontificale mit dem Vermerk „Impensis Leonardi Parasoli apud Jacobum Lunam". Worin bestand nun diese Revision des Pontificale? Nanino erklärte, die Barbarismen, die schlechten Accente sowie „alle übrigen Fehler" der älteren Ausgaben seien entfernt worden. Danach könnte man meinen, daß mehr der Text als die Melodien verbessert worden seien. Clemens VIII. erklärte jedoch in seiner das neue Pontificale approbierenden Konstitution (vom 10. Februar 1596), daß „im Gegensatze zu älteren Ausgaben nun viele Silben in der Melodie gekürzt oder gedehnt worden seien, wie eine vernünftige Beobachtung der Silbenlänge es erforderte"[2]). An eine durchgreifende Veränderung, insbesondere eine konsequente und erhebliche Kürzung der Melodien ist dabei wohl

---

[1]) Luca Marenzio, Giovanni Maria Nanino, Andrea Dragoni und ein vierter, dessen Name unbekannt ist.

[2]) Vgl. Molitor, a. a. O. II, S. 58 ff.

nicht zu denken, und zwar um so weniger, als sich aus der päpstlichen Äußerung noch ergibt, daß bei der Redaktion von Text und Inhalt dieselben Prinzipien angewendet worden seien wie früher bei der Reform von Brevier und Missale unter Pius V. Von Wichtigkeit bei dieser ganzen Angelegenheit ist erstens die Tatsache, daß das reformierte Pontificale ausdrücklich approbiert wurde, sowie zweitens der Umstand, daß nach der Erklärung des Nanino die vier Sachverständigen auch den Auftrag erhielten, als Kommission zur Emendation sämtlicher Choralmelodien zu fungieren, sogar jener, welche in Zukunft noch komponiert würden. Dieser Auftrag kam nie zur Ausführung; es ist daher auch nicht zu erkennen, was unter Reform und Emendation der Choralmelodien damals von der Ritenkongregation verstanden wurde, insbesondere ob die Schonung der Tradition dabei zu den maßgebenden Momenten gehörte.

Am 5. März 1605 starb Clemens VIII., ohne auf dem Gebiete der Choralreform ein nennenswertes Resultat erzielt zu haben. Sein Nachfolger Leo XI. regierte nur einige Wochen. Erst unter dem folgenden Papste Paul V. sollten die auf die Verbesserung des Chorals gerichteten Bestrebungen von einigem Erfolge begleitet sein.

5. Die Choralreform unter Paul V. Die Anregung zur Wiederaufnahme der Choralreform ging von dem schon erwähnten Raimondi aus, dem Leiter der dem Kardinal Fernando de Medici gehörigen orientalischen Buchdruckerei (stamperia orientale)[1]. Raimondi hatte am 12. Dezember 1605 das Gebrauchsrecht für die von seinem Untergebenen Parasoli gemachte technische Erfindung an sich gebracht und wollte nun aus derselben Nutzen ziehen. Schon unter Clemens VIII. hatte er, wie schon erwähnt, am 16. September 1593 ein Patent auf 15 Jahre erlangt, auf Grund dessen er für diese Zeit das Privileg für den Choraldruck besaß. Da beim Tode Clemens VIII. (1605) von diesen 15 Jahren schon 11 verflossen waren, so suchte er zunächst eine Erneuerung des Patents zu erlangen. Tatsächlich wurde ihm letzteres unterm 30. Mai 1608 auf weitere 15 Jahre erneuert. Ohne schriftliche Zustimmung Raimondis durfte während dieser Zeit niemand Choraldrucke in Folioformat herstellen. Raimondi regte jetzt die Wiederaufnahme der schon unter den früheren Päpsten beabsichtigten Choralreform an. Paul V. ersuchte nun im Anfange des Jahres 1608 den Generalprokurator der Augustiner, Giovanni Battista Piombino, um ein Gutachten über den Druck der Choralbücher. Der Genannte erklärte die Herstellung neuer, guter Choralausgaben vom kirchlichen Standpunkte aus für sehr ersprießlich. Am 28. August desselben Jahres beauftragte der Papst vier Kardinäle mit der Bildung einer aus tüchtigen Musikern zusammenzusetzenden Reformkommission. Eine solche wurde bald berufen und erhielt vom Kardinalsausschuß den Auftrag, die Choralmelodien nach den Regeln der Kunst zu revidieren, nötigenfalls auch durch Hinzufügung

[1]) Nach diesem Kardinal heißt die von Raimondi im Jahre 1614 veröffentlichte Choralausgabe die Medicaea.

oder Weglassung von Noten. Die Reformkommission arbeitete sehr langsam, vermutlich weil sie sich über die wichtigsten Grundsätze der Reform nicht einigen konnte. Da sie nun lange Zeit keine zufriedenstellenden Resultate aufweisen konnte, so betraute Paul V. durch Breve vom 6. März 1611 den Kardinal del Monte mit der Einsetzung einer neuen, nur aus zwei Mitgliedern bestehenden Kommission. In dieselbe wurden Felice Anerio und Francesco Suriano (Soriano) berufen; ersterer war der Nachfolger Palestrinas als Komponist der päpstlichen Kapelle, letzterer ein Schüler Palestrinas und Zoilos. Diese beiden Musiker vollendeten binnen Jahresfrist, nämlich schon im Jahre 1612, die verlangte Arbeit. Der Papst erließ alsbald ein Druckprivileg, wonach Raimondi für 20 Jahre allein das Recht zum Abdruck des „reformierten Chorals“ haben sollte. Raimondi begnügte sich aber nicht mit dieser Druckerlaubnis; er wünschte, daß durch ein Dekret alle Kirchen verpflichtet würden, die bisherigen fehlerhaften Choralbücher außer Gebrauch zu setzen und nur die neuen, von Raimondi gedruckten Bücher eingeführt würden. Wäre ein solches Dekret erlassen worden, so hätte Raimondi, bezw. das von ihm gegründete Finanzkonsortium, das die erforderlichen Mittel vorschoß, eine ungeheure Summe aus dem Privileg erzielt.

Diese Erwägung veranlaßte einen schlauen Portugiesen, namens Diego Teyxeira, Kammerherrn am großherzoglichen Hofe zu Florenz, seinen Herrn, den Großherzog, zur Beteiligung am Druckgeschäft zu bewegen; Teyxeira erwartete wohl für die Vermittelung des zu erhoffenden Gewinnes selbst reichlich entschädigt zu werden. Der habgierige Kammerherr hatte indessen das Unglück, bald darauf als politischer Intrigant kompromittiert und zum Tode verurteilt zu werden. Es gelang ihm aber, aus Florenz nach Mailand zu fliehen und sich in Sicherheit zu bringen. Von Mailand und später von Rom aus betrieb er nun den Plan, den König von Spanien, Philipp III., zur Beteiligung an dem Druckunternehmen zu veranlassen. Philipp übertrug die Angelegenheit zunächst eigenen Behörden zur Beratung. Diese erklärten indessen, Teyxeira verdiene wegen seiner Habsucht kein Vertrauen; die Choralreform sei übrigens keine Sache, die vom finanziellen Standpunkte aus zu betrachten sei; sie sei lediglich eine wichtige kirchliche Angelegenheit; ein Bedürfnis zur Reform des Chorals liege aber in Spanien durchaus nicht vor; vielmehr sprächen verschiedene Gründe gegen eine solche. Während der nun folgenden längeren Verhandlungen zwischen dem Könige von Spanien, welcher die Choralreform hindern wollte, und den römischen Behörden, wurde der Druck des Choralwerkes weiter gefördert. Mitten während des Druckes starb Raimondi (im Februar 1614); er hatte den Großherzog von Toscana zum Universalerben eingesetzt, und letzterer hatte das Erbe durch seinen Gesandten Guicciardini übernehmen lassen. Spätestens im November 1614 wurde das Dominicale vollendet, ein Jahr darauf das Sanctuarium.

Von Wichtigkeit für den Verkauf der Bücher war nun die Stellungnahme des Papstes zu der Frage der allgemeinen Einführung des Reformchorals. Zuerst wurde dem Graduale ein Breve vorgedruckt, in welchem

der Papst alle kirchlichen Personen zum Gebrauche der neuen Bücher ermahnte und bezüglich der Abschaffung der alten Bücher Winke gab. Vor der Herausgabe des Dominicale wurde aber dieses Dekret wieder aus den Exemplaren entfernt, und die Bücher erschienen nur mit dem bescheidenen Vermerk: cum permissu superiorum (mit Erlaubnis der Oberen). Die zwei Foliobände, welche die neue Raimondische Ausgabe des Graduale bildeten, trugen allerdings den Titel: Graduale de Tempore (Vol. I) bezw. de Sanctis (Vol. II) juxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, cum cantu Pauli V. Pont. Max. iussu reformato. Romae, Ex typographia Medicaea. MDCXIV et MDCXV. Aber die Worte „cum cantu Pauli V. Pont. Max. iussu reformato" sagen bloß soviel, daß der Papst seinerzeit den Befehl zur Reform des Chorals gegeben habe und daß die auf diesen Befehl hin festgestellten Melodien in der betreffenden Ausgabe enthalten seien. Es ist aber nicht gesagt, daß diese Reformausgabe die päpstliche Approbation in dem Sinne erhalten habe, daß die Medicaea ein amtlich anerkanntes und zur Einführung bestimmtes Buch sei. Die päpstliche Konstitution Apostolicae Sedis vom 17. Juni 1614, welche das von Paul V. reformierte Rituale Romanum einleitet und die bis dahin erschienenen reformierten liturgischen Bücher aufzählt, nennt als solche das Breviarium Romanum, das Missale Romanum und das Pontificale, nicht aber die Gradualeausgabe vom Jahre 1614. Auch in den späteren päpstlichen Erlassen des 17. und 18. Jahrhunderts ist niemals von einer zu Ende geführten Choralreform und einem auf derselben etwa beruhenden Reformchoral die Rede; es durften daher auch nach 1614 noch unbehindert Choralausgaben erscheinen, deren Melodien von denen der Medicaea abweichen. Zwar spricht das Dekret der Ritenkongregation vom April 1883 (Romanorum Pontificum sollicitudo) von einer Kommission, welche Paul IV. zum Zweck der Vorbereitung kirchenmusikalischer Reformen eingesetzt habe; auch findet sich in diesem Erlasse der Satz, daß Palestrina das reformierte Graduale vollendet und Paul V. dasselbe approbiert habe; jedoch sind diese Angaben durch die Forschungen Haberls und Molitors widerlegt.

Neben der Frage nach dem amtlichen Charakter der Choralausgabe vom Jahre 1614 ist auch die Untersuchung des musikalischen Wertes derselben von Wichtigkeit. Es ist hierbei insbesondere das Verhältnis der in der Medicaea enthaltenen Melodien zu denen des alten, traditionellen Chorals und der Anteil, welchen Palestrina und Zoilo an der Ausgabe von 1614 haben, zu erforschen. Molitor hat nachgewiesen und Haberl hat es nicht bestritten, daß nominell die beiden Musiker Felice Anerio und Francesco Suriano die Autoren der medicäischen Ausgabe waren. Inwieweit diese beiden Korrektoren die Manuskripte Palestrinas bezw. Zoilos benützt haben, läßt sich nicht sicher feststellen. Haberl ist davon überzeugt, daß Suriano und Anerio das Graduale deshalb so rasch beendigen konnten, weil „ihnen die Vorarbeiten Palestrinas und Zoilos, die viele Jahre hindurch Gegenstand von Zivil- und Kriminalprozessen gebildet hatten, und die Raimondi auf eine bisher noch nicht mit ausdrücklichem Dokument belegbare

Weise rechtlich erworben hatte, zu Gebote standen"[1]). Zugänglich waren die Arbeiten Palestrinas und Zoilos gewiß, da das Manuskript, welches den Gegenstand des Prozesses Iginio Pierluigi—Raimondi bildete, in einem Leihhause durch Gerichtsbeschluß deponiert worden war. Den Korrektoren Anerio und Suriano war ja die Benützung von Hilfsmitteln nicht verboten; überdies war Suriano ein Schüler Palestrinas und Anerio der Amtsnachfolger des großen Meisters als Komponist der päpstlichen Kapelle. Aber beweisen läßt sich die Benützung des fraglichen Manuskripts durch die beiden Korrektoren nicht. Molitor hält es für unwahrscheinlich, daß Raimondi den letzteren die Bücher Iginios verschafft haben sollte. Die Gründe sind aber nicht durchschlagend[2]). Auch P. Th. Schmid S. J. erklärt es in seiner Besprechung des Molitorschen Werkes[3]) für eine naheliegende Annahme, daß das Werk Palestrinas von den beiden genannten Korrektoren als ein wertvolles Hilfsmittel für ihre Arbeit angesehen werden mußte und daß sich der Verleger Raimondi bemüht haben werde, den beiden Meistern diese Hilfe zu verschaffen. Aber unsicher bleibt die Sache trotzdem. Rein musikalische Argumente vermögen jedenfalls zur Entscheidung der Frage wenig beizutragen; insbesondere hat die Vergleichung der Medicaea mit den Kompositionen Palestrinas wenig Wert, da einerseits die Medicaea keine klaren und festen Prinzipien erkennen läßt und da anderseits, wie Molitor richtig bemerkt, auch Palestrina weder in seinen polyphonen Kompositionen noch in seiner Stellung zum Choral immer derselbe blieb.

Das Verhältnis der in der Medicaea enthaltenen Melodien zu dem alten, traditionellen Choral ist, wie bekannt, noch heute Gegenstand eifriger Forschungen. Ob und inwieweit die Melodien der Medicaea ästhetisch wertvoller und praktisch brauchbarer sind, als die des „traditionellen" Chorals, ist eine Frage, welche nicht in den Rahmen dieses Buches gehört.

37. Geschichte des Chorals von 1615 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

1. Die Verbreitung und der Einfluß der Medicaea. Die römische Choralausgabe von 1614 fand weder in Rom noch außerhalb der ewigen Stadt namhafte Verbreitung. Die Liste der Abnehmer vom Jahre 1614 ist noch vorhanden und beweist, daß die Herausgeber in ihrer Spekulation sich gründlich verrechnet hatten[4]). In Italien zeigten zunächst die Augustiner einiges Interesse für die Verbreitung der Medicaea[5]). Nach Spanien, Frankreich und Deutschland gelangten nur wenige Exemplare derselben. Bei den Choraltheoretikern und -Historikern des 17. und 18. Jahrhunderts wird sie fast gar nicht erwähnt, während z. B. die Ausgabe Guidettis nicht nur wiederholt aufgelegt, sondern,

---

[1]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1902, S. 152.
[2]) Die nachtridentinische Choralreform, II, 168.
[3]) Stimmen aus Maria-Laach, 65. Band, 1903, S. 570.
[4]) Molitor, Die nachtridentinische Choralreform, II, 206.
[5]) Molitor, a. a. O. II, 205.

wie auch viele jüngere Ausgaben, in der Literatur oft zitiert wurden. Aus diesem Grunde erklärt es sich auch, warum die Medicaea gar keinen Einfluß auf die nachfolgenden Choraleditionen ausüben konnte. Obschon im 17. und 18. Jahrhundert zahlreiche Reformausgaben erschienen sind, zeigt doch keine derselben einen inneren Zusammenhang mit der Medicaea. Diejenigen Schriftsteller, welche, wie z. B. der Franzose Millet (1666), über die Notwendigkeit der Choralreform schrieben, erwähnten die römische Ausgabe von 1614 nicht; sie hielten also die Aufgabe der Reform für noch ungelöst. Ja, es konnten sogar Autoren die Medicaea tadeln, ohne angegriffen zu werden. Der italienische Musikschriftsteller Giovanni Battista Doni (1593—1647) bedauerte es offen, daß man bei der Reform der Kirchengesänge nicht die alten Kodizes zu Rate gezogen habe, wie es doch z. B. bei der Edition klassischer Schriftsteller geschehe. Kardinal Bona (1609—1674) nannte in seiner Divina psalmodia das Resultat der gegen Ende des 16. Jahrhunderts vorgenommenen Reformen lächerlich und meinte, der neue Gesang sei ein Schaden für die Kirche. Daß er speziell die Medicaea gemeint habe, ist ja nicht nachweisbar; aber es ergibt sich doch aus seinen Worten, daß er das Choralproblem noch lange nicht für gelöst hielt[1]).

Nachdem die Medicaea außerhalb Italiens durch zwei Jahrhunderte fast ganz vergessen war, erschien sie mit durchgreifenden Veränderungen 1848 von neuem als Graduale von Mecheln[2]). Seit 1871 erschien das Graduale bei dem päpstlichen Typographen Pustet in Regensburg; etwas später folgte das Vesperale, welchem das Antiphonale von Venedig 1585 und das von Antwerpen 1611 zugrunde liegen.

Papst Pius IX., welcher im Choralgesange eine größere Einheit herzustellen suchte, verlieh der Medicaea einen offiziellen Charakter, den sie aber 1903 durch das noch später zu erwähnende Dekret des Papstes Pius X. wieder verlor.

2. Andere Choralausgaben des 17. und 18. Jahrhunderts. Daß das Bedürfnis nach einer Choralreform wirklich empfunden wurde, beweisen die verschiedenen Reformausgaben des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Ziel einer wirklichen Reform hätte, wie Molitor[3]) sagt, bestanden „in der Analyse der Melodien, ihres architektonischen Baues, ihrer rhythmischen Struktur, ihrer modalen Grundlage, ferner in der sinngemäßen Phrasierung ihrer Glieder sowohl bei typographischer Reproduktion als besonders im künstlerischen Vortrage; das künstlerische Erfassen der Melodie als eines Ganzen und in ihren einzelnen Teilen hätte bestärkt, wenn nicht für viele Sänger wieder gewonnen werden müssen".

Die Zahl der Reformeditionen von der zweiten Hälfte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war sehr groß[4]). Doch nur wenige

---

[1]) Molitor, a. a. O. II, 208.

[2]) Vgl. P. Dominicus Johner, O. S. B., Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges. Regensburg 1906, S. 240 ff.

[3]) Molitor, Reformchoral, Freiburg i. Br. 1901, S. 67.

[4]) Molitor hat in mehr als 120 italienische, französische und deutsche Choralbücher dieser Periode Einsicht genommen, ein Umstand, der seinen Dar-

derselben entsprachen den oben genannten Erfordernissen. Bei vielen Choralausgaben war es lediglich die Kürzung der Melodien, welche aus verschiedenen Gründen angestrebt wurde. Die Kürzung bezog sich im wesentlichen auf die längeren Melismen der Accent- und der Endsilben. Schwächere Chöre, welchen die Ausführung der reich melismatischen Gesänge Schwierigkeiten bereitete, sahen es aus praktischen Gründen gern, wenn die Gesänge gekürzt wurden. Während noch im 14. und 15. Jahrhundert die vollständigen, alten Melodien in Stadt- und Landkirchen gesungen worden waren, wurden in vielen Choralausgaben des 17. Jahrhunderts zahlreiche Kürzungen durchgeführt[1]). Der Choral wurde aber durch diese Kürzungen nicht beliebter; vielmehr verstummte er im 18. Jahrhundert in einzelnen Stadt- und Landkirchen allmählich ganz; die Instrumentalmusik und das Kirchenlied hatten ihn verdrängt.

Die Kürzung der Melismen sollte jedoch nicht nur der Bequemlichkeit dienen; sie sollte auch anstößige Barbarismen beseitigen, und zwar dadurch, daß man die Länge der Melismen dem Längenwert der Silben mehr anpaßte. Da man für den Aufbau gewisser Melodien nicht mehr das richtige Verständnis hatte, empfand man es als Barbarismus, wenn gewissen kurzen oder weniger betonten Silben eine längere Reihe von Noten entsprach.

Ein weiteres Ziel der Reformbestrebungen bestand darin, daß man, um den Unterschied zwischen langen und kurzen Silben im Gesang erkennbarer zu machen, den prinzipiellen Gleichwert der Noten aufhob und eine Notenskala (lang, kurz und halbkurz) einführte.

In ästhetischer und technischer Beziehung stellte die Kürzung jedenfalls keine Verbesserung dar. Daß die Melodien durch Kürzung an sich nicht schöner wurden, ist von vornherein klar. Ob sie dem Verständnis und Gedächtnis näher gebracht wurden, ist fraglich; mindestens muß man dieses Moment von Fall zu Fall beurteilen. Molitor hat vielleicht nicht Unrecht, wenn er sagt: „Die mehr oder weniger leichte Ausführbarkeit eines musikalischen Satzes bemißt sich so wenig nach der Zahl der Noten als das Memorieren eines Gedichts oder einer Prosa nach der Zahl der Silben und Buchstaben; hier ist die logische Folge der Gedanken von größerem Werte; diese wird aber durch ungeschickte Kürzungen nicht hervorgekehrt, sondern geradezu unterbrochen; man

---

legungen über die Methode und das Ziel der Reformbestrebungen großen Wert verleiht. Die Titel einer Anzahl dieser Editionen sind angeführt in seinem Werke „Reformchoral", S. XIII ff. — Die Choralausgaben des 16. Jahrhunderts sind genannt und ihrem Werte nach beurteilt bei Molitor, Die nachtridentinische Choralreform, I, S. 94—119, und in dem schon wiederholt genannten Werke desselben Autors: „Deutsche Choralwiegendrucke", Regensburg, Pustet, 1904.

[1]) Das Graduale des Martini (Tournay 1617), welches nach der Vorrede für Landkirchen bestimmt war, weist stark gekürzte Melodien auf; dabei ist jedoch in der Vorrede ausdrücklich bemerkt, daß früher die ungekürzten Melodien auch in Landkirchen gesungen worden seien.

kann eine Melodie nicht exzerpieren wie eine wissenschaftliche Darlegung, einen Beweisgang, eine Rede"[1]). Das mangelnde Verständnis für das Wesen der Choralgesänge verhinderte jedenfalls im 17. und 18. Jahrhundert die Schaffung einer wirklich reformierten Choralausgabe. Erst die historische Erforschung der ältesten Choralmelodien hat in neuerer Zeit einer wahren Choralreform die Wege gewiesen und geebnet.

Unter den vielen Choralausgaben der hier in Betracht kommenden Epoche seien wegen ihrer besonderen Eigenart hervorgehoben diejenigen des Franzosen Guillaume Nivers (gest. nach 1700), Kapellmeisters Ludwigs XIV. Dieser hervorragende Musiker arbeitete die Choralmelodien nach seinem Geschmacke vielfach gründlich um, und die von ihm geschaffenen Choraleditionen[2]) erlangten weite Verbreitung. Besondere Bedeutung erhielt die mit königlichem Privileg erschienene Ausgabe des Graduale und Antiphonale von 1658, welche vielen anderen, z. B. den Reformausgaben von Rennes (1853), von Digne und Dijon (beide 1858) als Vorbild diente. Andere sogenannte „Choralverbesserer" waren Jean Millet, Kanonikus an der Domkirche zu Besançon, ein kenntnisreicher Musiker und begabter Kritiker, Verfasser eines 1666 in Lyon erschienenen „Direktorium des Kirchengesanges", und P. Bourgoing, ein gelehrter Oratorianer und Kapellmeister an der Kirche seiner Genossenschaft in Paris, welcher 1634 eine „Brevis psalmodiae ratio" zum Gebrauche seiner Mitbrüder veröffentlichte. Um bei seiner Korrektur rationell vorzugehen, teilte Millet die unnützen Noten in zwei Klassen: nottes de confusion (wirre Notenhaufen) und nottes de répétition (Wiederholungsnoten). Für die ersteren, „welche oft zu 30 und 40 über einer Silbe stehen", sollte die Regel gelten, daß man die ersten 2—3 Noten stehen lasse, die andern überspringe bis auf die letzte oder vorletzte, oder so viele, als nötig seien, um einen leicht fließenden Übergang zur nächsten Textsilbe zu erhalten. Bourgoing ging an die äußerste Grenze im Beschneiden und Zurechtstutzen; besonders bezüglich des Requiem war er der Ansicht, daß die Kürzung der Melodie desselben ihr weit eher zum Vorteil gereiche[3]).

Doch erging es nicht nur dem Choral so; alles, Brevier, Missale, Rituale, Pontificale, wurde damals nach neuem Maßstabe eingerichtet. Die politischen Verhältnisse in Frankreich, insbesondere die Bewegung zugunsten der „gallikanischen Freiheiten" war auch von Einfluß auf die

---

[1]) Reformchoral, S. 73.

[2]) Genannt seien folgende Ausgaben: Graduale Romanum iuxta Missale Pii V., 1658; Antiphonarium Romanum iuxta Breviarium Pii V., 1658; Offizium für den Palmsonntag und Karfreitag, 1670 und 1689.

[3]) Bourgoing erklärte, er folge hierin nur einem Gebrauche, der ohnehin in den Kirchen seinerzeit allgemein üblich sei; „die besten Sänger übersprängen die langen Notenreihen (probatissimi cantores solent . . . rescindere)". Es scheint also damals eine allgemeine Panik vor den langen Notenreihen die Geister ergriffen zu haben. Vgl. Kienle im Gregoriusblatt, Jahrgang 1882, No. 9, S. 99.

Entwicklung der Liturgie. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde das römische Brevier abgeschafft; die an seine Stelle gesetzten Breviere waren von dem altgallikanischen ebenso weit, ja noch weiter entfernt als vom römischen. Auch das Missale wurde abgeändert, und zwar nicht bloß der Text der Gebete, sondern auch die Festordnung. Es konnte bei diesen Neuerungsbestrebungen natürlich nicht ausbleiben, daß auch die alten Choralmelodien durch neue ersetzt wurden. Man komponierte für die neuen Texte auch neue Melodien, welche dem Geschmacke jener Zeit entsprachen. Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in Frankreich allmählich die römische Liturgie mit ihren traditionellen Gesängen wiederhergestellt.

3. Choralkomponisten. Wenn von Choralkomposition in der Periode von 1600—1850 die Rede ist, so hat man zu unterscheiden: a) die musikalischen Leistungen von Herausgebern alter Choralgesänge in „reformierter“ Gestalt, b) die von kirchlichen Behörden veranlaßte und an die alte Choraltradition sich anlehnende Komposition der Gesänge für neue Feste, c) die Komposition gänzlich neuer, vom gregorianischen Choral sich weit entfernenden Melodien für gewisse, in einigen Gegenden neu eingeführte Breviere und Missalien.

Die Herausgeber von „reformierten“ Choralbüchern beschränkten sich darauf, nach den oben dargelegten Prinzipien die traditionellen Choralmelodien umzugestalten bezw. zu kürzen. Über das Wesen und den Wert solcher Reformeditionen ist schon oben gehandelt worden. Die Komposition der Choralmelodien für neu eingeführte allgemeine oder Partikularfeste wurde von den römischen Zentralbehörden und den Diözesanbischöfen den jeweilig in Rom bezw. innerhalb der betreffenden Kirchenprovinzen wirkenden Meistern übertragen, welche im allgemeinen an den Prinzipien des alten Choralgesanges festhielten, soweit sie dieselben ihrem Wesen nach richtig erfaßt hatten. Eine ganz neue Art von Choralkompositionen schufen französische Musiker für die am Ende des 17. und im 18. Jahrhundert neu entstandenen Breviere und Missalien. Die Melodien dieser neuen liturgischen Gesangbücher entsprachen ganz dem Geiste jener Zeit. Sie sind „voll erhabenen Pathos“ (Kienle) und weichen ihrem Wesen nach gänzlich von den gregorianischen Melodien ab. Als (Choral-)Komponisten sind unter anderen bekannt: Henri Dumont, seit 1639 Organist zu St. Paul in Paris (gest. 1684), und Jean Lebeuf, Professor und Kanonikus zu Auxerre, Musikschriftsteller; Hymnen komponierten Santeuil, Letourneux, Cofie u. a.

4. Choraltheoretiker und Choralhistoriker. Obschon die Periode von 1600—1850 als Zeit des Niederganges des Chorals bezeichnet werden muß, weist sie doch eine Reihe von Autoren auf, welche sich mit der Theorie und der Geschichte des Chorals in verdienstvoller Weise beschäftigten. Genannt seien:

a) Von Italienern: Orazio Scaletta, Komponist und Theoretiker, gest. 1630 als Kapellmeister in Padua (Scala della musica per principanti, Mailand 1599); Giov. Franc. Prandi (Compendio della

musica, 1606, Manuskript im Lic. mus. zu Bologna); Cerone[1]); Adr. Banchieri, Kamaldulensermönch, zuletzt Abt, einer der bedeutendsten Organisten und Theoretiker der Zeit der Entstehung des Generalbasses (Altri documenti nel canto fermo, Venetia 1613; Cartellina del canto fermo gregoriano 1614 und Cantorino 1622; Cartella musicale nel canto figurato, fermo i contrapunto, Venetia 1614; Cantorino, Bologna 1622); Anacletus Sicci (Siccus), Geistlicher in Bologna, geb. 1590, hinterließ drei Bücher „De ecclesiastica hymnodia"; Battista Rossi, Mönch, (Organo de cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile . . . Venetia 1618); Ludovico Zacconi[2]); Horatio da Caposele, Minorit (Pratica del canto pieno e canto fermo, Napoli 1623); Francisco Paoli, Karmeliter in Florenz, gest. 1635, veröffentlichte ein „Directorio del Coro" (1604) sowie „Breve introduzione al canto fermo (1623); Lorenzo Frisoni, Priester und Komponist zu Mailand, gab daselbst einen „Trattato del canto fermo" (1628) heraus; S. Picerli, Minoritenmönch in Neapel (Specchio primo di musica . . . Napoli 1630); Giov. B. Doni, geb. 1593, gest. 1647 zu Florenz (Dissertatio de musica sacra, Rom 1640); Croci (Geminato compendio, Venetia 1642); Domenico Gravina, gelehrter Predigermönch, Neapolitaner, gest. 1643 als Generalvikar seines Ordens, veröffentlichte unter anderen auch eine Schrift „De choro et cantu ecclesiastico"; Gius. Maria Stella, Minorit (Breve istruzione alli giovani per imparare con ogni facilità il canto fermo, Roma 1665); Marco Dionigi (Li primi tuoni ovvero introduttione nel canto fermo, Parma, zuerst 1648); Bona, Zisterzienser, geb. 1609, gest. als Kardinalpriester 1674 (Tractatus . . . de divina psalmodia, Roma 1653); Giuseppe Giamberti, Kirchenkomponist, 1629—1630 erster Kapellmeister an St. Maria Maggiore in Rom, gest. 1630, trug sehr viel zur Verbesserung des 1650 zu Rom erschienenen Antiphonarium bei; Georgio Crisanio, gebürtig aus Kroatien (Asserta musicalia nova prorsus omnia . . . Roma 1656); Giov. d'Avella, Franziskaner (Regole di musica, divise in cinque trattati con le quali s'insegna il canto fermo e figurato, Roma 1657, ein sehr geschätztes Werk); Giulio Sacchi, Franziskaner in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hinterließ eine Schrift: „Regole del canto fermo" im Manuskript (Bibliothek zu Bologna); Bovio (Prima parte al cantorino Olivetano, Venetia 1661)[3]); Giulio

---

[1]) Domenico Pietro Cerone, geb. 1566 zu Bologna, Priester, war seit 1608 Kapellmeister in Neapel, nachdem er vorher in verschiedenen Kirchen Spaniens als Sänger gewirkt hatte; er schrieb: Le regole più necessarie per l'introduttione nel canto fermo, Neapel 1609, und die in spanischer Sprache verfaßte, sehr geschätzte Schrift: El Melopeo y Maestro tractado de musica theorica y pratica . . . . Napoles, 1613.

[2]) Zacconi, geb. 1555 zu Pesaro, Augustinerchorherr, wirkte zuerst als Chordirektor in Venedig, dann in Wien und München, zuletzt (seit 1619) in Venedig. Sein Werk „Pratica di musica", 2 Bände, Venedig 1592—1622, war sehr geschätzt.

[3]) Aus demselben Jahrzehnt stammt das anonyme Werk: Philomela Cartusiana sive Regulae quaedam cantum, prout is apud P. P. Cartusianos in usu est, edocentes . . . 1663. (Manuscr. Lic. mus. Bologna.)

Cesare Marinelli aus dem Servitenorden (Via retta della voce corale, ovvero osservazioni intorno al retto esercitio del canto fermo, Bologna 1671); Giov. Maria Bononcini (Buononcini), bedeutender Komponist und Theoretiker (Musico pratico, Venetia 1673); Girolamo Cantone, Minorit: Armonia Gregoriana (Turin 1678); Maurizio Zapata, Benediktiner von Monte Cassino (Ristretto ovvero breve discorso sopra le regole di canto fermo, Parma 1682); Matteo Coferati, Priester in Florenz (Il cantore addottrinato, ovvero Regole del canto corale, Firenze 1682); Ant. Liberati, gediegener Tonsetzer, gest. um 1685 als Kapellmeister an der Kirche St. Maria dell' Anima in Rom (Epitome istorico della Musica und Ragguaglio dello stato del coro della capella pontificia, 1684); Tettamanzi, Franziskaner (Breve metodo per apprendere . . . il canto fermo, tre libri, Milano 1686); Marcio Ercole (Erculei), geb. 1623, angesehener Tonkünstler, Priester, gründete und leitete in Cherici eine Schule für den Kirchengesang, gest. 1706, veröffentlichte 1686 in Modena: „Il musico ecclesiastico“, ein Buch „Primi elementi di musica“ (1683) und ein Buch über das Offizium der heiligen Woche (1688); Andrea di Modena, Minorit (Canto harmonico in V parti diviso, Modena 1690); Giov. Andr. Bontempi, mit dem Beinamen Angelini, Komponist, zuerst päpstlicher, später sächsischer Kapellmeister (Istoria musica, Perugia 1695); Giuseppe Frezza, gebürtig aus Grotte, Franziskaner, behandelte in seinem Buche: „Il canto ecclesiastico“ (Padua 1698) die Noten, die Kirchentöne, die Ausführung des Gesanges und seine Verbindung mit der Orgel, zuletzt die Komposition des Cantus firmus in sehr praktischer und gründlicher Weise; Simeone Zappa, Franziskaner zu Venedig, veröffentlichte 1700: „Regolette de canto fermo et de canto figurato“; Vincenzio Navarra, Dombenefiziat in Palermo, schrieb 1702: „Brevis et accurata totius musicae notitia“; Franc. Maria Vallara da Parma, Karmeliter zu Mantua (Scuola corale, Modena 1707, Primizie di canto fermo, 2. Aufl., Parma 1724, und Trattato teorico-pratico del canto gregoriano 1721); Pietro Fabri (Fabrici), (Regole generali di canto fermo, Roma 1708); Cizzardi, Priester, gebürtig aus Parma (Il tutto in poco, Parma 1711); Hieron. Chiti (Armonica cultura, Manuskript im Lic. mus. Bologna 1712, und Principii e regole più necessarie per il canto gregoriano, Manuskript im Lic. mus. Bologna 1745); Fabio Santoro, Priester und Chordirektor (Scuola di canto fermo, Napoli 1715); Giov. Lorenzo Gregori (Il canto fermo in pratica, Lucca 1716); Giov. Franc. Beccatelli, Kapellmeister zu Prato (im toskanischen Gebiete), gest. 1734 (Annotazione sopra di un certo libro di teoriche musicali stampato in Roma 1657 . . . . 1719); Carlo Antonio Porta Ferrari, Priester in Modena, gab 1732 heraus: „Il canto fermo ecclesiastico“; Franc. Vitarini, Priester (Regole e principii del canto fermo raccolte da diversi autori, Urbino 1736); Jac. Ant. Mariottini, Priester in Florenz (Scolare addottrinato nelle prime regole più necessarie a sapersi del canto fermo estratte dal Cantore addottrinato del m. R. S. Matteo Coferati 1737); Illuminato da Torino, Minorit (Canto ecclesiastico

diviso in tre libri, Venezia 1742); Gius. Fedeli, Kanonikus in Cremona, (Regole di canto fermo ovvero gregoriano, Cremona 1757, ein sehr geschätztes Werk); Dr. Stef. Tommaso Bandini, (Il cantore brevemente istruito nel canto fermo . . . . Firenze 1761); Giuseppe Santarelli (1710—1790), päpstlicher Sänger und Kapellmeister, schrieb eine geschichtliche Abhandlung über die Kirchenmusik: „Della musica del Santuario e della disciplina de' suoi cantori" (Rom 1764, 1. Teil); Angelo Bertalotti, hochangesehener Gesanglehrer in Bologna, geb. 1665, (Regole utilissime, Bologna 1698); Laz. Venanzio Belli, Kanonikus in Frascati (Dissertazione sopra li preggi del canto gregoriano, Frascati 1788); Franc. di Rossino, Minorit, (Grammatica melodiale teorico-pratica esposita per dialoghi, Roma 1793); Pietro Gianelli, Priester, (Dizionario della musica sacra e profana, zuerst 1801; Grammatica ragionata della musica, Venedig 1801)[1]); Corsari, Istituzioni di canto fermo i fratto, Napoli 1806. Endlich ist noch zu nennen: Principii di canto fermo o sia gregoriano dal capellano constantiniano G. M. G., Parma 1832.

b) Deutsche: Heinr. Trautmann, geb. zu Ulm, Kantor in Lindau, (Musikbüchlein lateinisch und deutsch . . . Kempten 1618); Nikolaus Gengenbach, Kantor zu Zeitz, (Musica nova, Leipzig 1626); Joh. Andr. Herbst, geb. 1588, Kapellmeister in Nürnberg, später in Frankfurt a. M., gest. 1666, (Musica poëtica sive compendium melopoëticum, das ist: eine kurze Anleitung und gründliche Unterweisung, wie man eine schöne Harmoniam oder lieblichen Gesang . . . componieren und machen soll, Nürnberg 1643, und Musica moderna prattica ovvero Maniera del buon canto. Das ist: Eine kurtze Anleitung wie die Knaben und andere . . . auff jetzige Italienische Manier mit geringer Mühe kürtzlich, doch gründlich können. . . unterrichtet werden, Frankfurt a. M. 1653); Christ. Demantius, geb. 1567, Kantor zu Freiberg in Sachsen, gest. 1643, (Isagoge artis Musicae ad incipientium captum maxime accommodata, 10. Aufl., Freiberg 1671); Bernhard Scheyrer (Schreyer), Franziskaner in der Vorstadt Au bei München, förderte den Kirchengesang durch Herausgabe eines praktischen Chorallehrbuches, das den Titel führt: Musica choralis theorico-practica, das ist eine nutzliche Unterweisung, wie man das Choral Gesang durch leichtes speculieren oder Nachdenken auch wurklich in kurtzer Zeit ergreiffen möge, München 1663; Kaspar Schott, S. J., geboren 1608 zu Königshofen bei Würzburg, berühmt durch seinen Cursus mathematicus in 28 Büchern, von denen das 25. (Organum mathematicum betitelt) von der Musik, ihren Systemen und Geschlechtern, von der Melodiebildung und praktischen Behandlung des Kontrapunkts handelt (Würzburg 1668); Thomas Eisenhuet, Kirchenkomponist, um 1676 Musikdirektor beim Fürstabt zu Kempten, später regulierter Chorherr des Klosters zum heiligen Georg in

[1]) Zu nennen ist ferner ein anonym erschienenes Werk eines päpstlichen Capellanus-Cantor unter dem Titel: Regole circa il modo di intuonare il canto Gregoriano secondo lo stilo osservato dai capellani-cantori della capella Pontificia, bei de Lafage, Diphthérographie, No. 66, p. 455 ff.

Augsburg (Musikalisches Fundament, So auß der berühmbt- und bewerthigsten Authoribus eines Thails zusammengetragen, zuerst Kempten 1682); Johann Schambach, deutscher Gelehrter, veröffentlichte eine „Dissertatio de Veteris recentisque eccles. Hymno: Te Deum laudamus" (Wittenberg 1686); Daniel Speer, Kantor und Lehrer an der Lateinschule zu Göppingen, später zu Waiblingen (Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst, wie man füglich in kurtzer Zeit Choral und Figural singen kann . . . Ulm 1687); Georg Falck, Kantor und Organist in „Rottenburg uf der Tauber" (Idea boni cantoris. Das ist Getreu und gründliche Anleitung, wie ein Musik-Scholar sowohl im Singen als auch auf andern Instrumentis musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kann . . . Nürnberg 1688); Joh. Quirsfeld, Archidiakonus in Pirna (Breviarium musicum oder Kurtzer Begriff, wie ein Knabe leicht und bald zur Singkunst gelangen kann, 1688); Bendeler (Directorium musicum 1706); Joh. Bapt. Samber, Domstiftorganist in Salzburg (Elucidatio musicae choralis. Das ist: Gründlich und wahre Erläuterung . . . . wie die edle und uralte Choral-Musik fundamentaliter möge erlehrnet werden, Salzburg 1710); Brockhausen, Ord. Praed. (Pars quarta ideae novitii, Leitmeritz 1728); Eisel (Musicus αὐτοδίδακτος, 1738); Franz Xaver Anton Murschhauser (geb. 1663, gest. 1738), Kapellmeister an der Frauenkirche zu München, Komponist und tüchtiger Orgelspieler, verfaßte eine „Fundamentalische Anleitung sowohl zur Figural- als Choralmusik" (1707) und „Academia musica-poetica oder Hohe Schule der Komposition"; Musica choralis Franciscana Provinciae F. M. Recoll. Coloniens. 1746; Jos. Joach. Bened. Münster, Notar und Regens Chori in Reichenhall (Scala Jacob ascendendo et descendendo. Das ist: Kürtzlich doch wohlgegründete Anleitung und vollkommener Unterricht, die edle ChoralMusik . . . zu erlernen, Augsburg 1756, und Musices instructio in brevissimo radicaliter data. Das ist: Kürtzist — doch wohl gründlicher Weg und wahrer Unterricht, die edle Singkunst den Reguln gemäß . . . . zu erlernen, 7. Aufl., Augsburg 1764); Joh. Deuzinger, auch Deysinger geschrieben (Compendium Musicum oder Fundamenta partiturae, Augsburg 1763); Martin Gerbert von Hornau, geb. zu Horb am Neckar 1720, seit 1736 Benediktiner zu St. Blasien, seit 1764 gefürsteter Abt dieses Klosters, gest. 1793 (De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, 1774, 2 Bände; Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum[1]), 1784, 3 Bände [Neudruck: Graz, U. Moser 1904]; Vetus liturgia Alemannia 1776; Monumenta veteris liturgiae 1779); Leopold Wolf, Organist des Franziskanerklosters zu Köln, verfaßte ein Gesangbuch zum Gebrauch für die Mitglieder seines Ordens, nebst einer kurzen Abhandlung über den römischen Kirchengesang: „Musica choralis Franciscana" (Köln 1756); P. Odo Staab, Benediktiner und Musikprofessor an der Universität zu

[1]) Letzteres wurde fortgesetzt durch Coussemaker († 1876): Scriptores de musica medii aevi (4 Quartbände).

Fulda, geb. 1745, schrieb eine „Anweisung zum einstimmigen Choralgesang, aus der Lehre der besten Meister zusammengetragen“ (Fulda 1779); Rainer Kirchrath, Vikar zu Bonn, veröffentlichte ein „Theatrum musicae choralis, d. i. kurze und gründlich gelehrte Verfassung der Aretinischen und Gregorianischen Singkunst“ (Köln 1782); Augustin Erthel (Ertl)[1]), Benediktinermönch, geb. 1714, gest. 1796 zu Fulda, verfaßte das Rituale Fuldense (1765), das „in der Dichtung wie in der Musik Geist, Gefühl und ein andächtiges Gemüt bekundet“; Georg Joseph Vogler, berühmter Organist, Theoretiker und Komponist, geb. 1749 zu Würzburg, seit 1775 Hofkaplan und Kapellmeister zu Mannheim, später in verschiedenen Stellungen tätig, gest. 1814 als Hofkapellmeister in Darmstadt, schrieb außer anderen musiktheoretischen Werken auch zwei über den Choralgesang: „Über Choral und Kirchengesänge“, München 1814, und „Choralsystem“, Kopenhagen 1800[2]); Kaspar Anton Freiherr von Mastiaux, geb. 1766 zu Bonn, seit 1797 Domprediger zu Augsburg, später Wirklicher Geheimer Rat in München, gest. 1828, gewandter Komponist, veröffentlichte ein „Katholisches Gesangbuch“ nebst einer „Vollständigen Sammlung der besten alten und neuen Melodien hierzu“, sowie eine Schrift „Über Choral und Kirchengesänge“ (München 1813); Dr. Peter Lichtenthal, Arzt, geb. 1780 zu Preßburg, seit 1810 in Mailand wohnhaft, gest. 1853 (Dizionario e bibliografia della Musica, 4 Bände, Mailand 1826); Joseph Wackenthaler, geb. 1795, Domkapellmeister zu Straßburg im Elsaß, trefflicher Organist und Komponist zahlreicher Orgelstücke im strengen Stil und einiger Orchestermessen, veröffentlichte zwei Abhandlungen über den gregorianischen Kirchengesang und über die Begleitung beim Gesange und machte sich um die neuen verbesserten Ausgaben des Vesperale und Graduale seiner Diözese verdient; H. B. Weiß (Choralgesangschule oder Leichtfaßlicher Unterricht in dem gregorianischen Choral mit Rücksicht auf den römischen, Mainzischen, Trierischen und französischen Choral, Speyer und Grünstadt 1836); Georg Dreschke, Komponist und Lehrer des Pianofortespiels am Königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin, geb. 1798, gest. 1851, veröffentlichte ein „System der acht Kirchentonarten nach Mortimer“ (Berlin 1834); Franz Vilsecker, Lehrer des Kirchengesanges am Seminar zu Passau in Bayern, gab heraus: „Lehre vom römischen Choralgesange“ (Passau 1842). Kurz erwähnt seien noch die Lehrbücher des gregorianischen Gesanges von J. Schiedermayer, Domorganist zu Linz (1828), und Maslon (Breslau 1839) sowie die Schrift des 1890 zu München verstorbenen, als Akustiker wie Geognost gleich ausgezeichneten Professor Karl Schafhäutl: „Der echte gregorianische Choral in seiner Entwicklung“ (1869).

c) Slawen. Sillobod, Pfarrer zu Martinszka (Fundamentum cantus Gregoriani seu choralis, Agram 1760).

[1]) K. Walter in Haberls Kirchenmusikal. Jahrbuch 1900, S. 142ff.

[2]) Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, 2. Aufl., II, S. 270, sagt über Vogler: „In seinem Choralsystem hat er die alten Kirchentonarten wieder zu Ehren gebracht und eine ihrem Wesen entsprechende Behandlung der Choräle gelehrt gegenüber dem eigenmächtigen Verfahren, das selbst Bach bei vielen Chorälen sich erlaubt hatte.“

d) Franzosen. P. François le Bourgoing, Chordirektor in Paris (Brevis psalmodiae ratio, Paris 1634); Jacques Eveillon, französischer Geistlicher, geb. 1582, gest. 1651 als Domherr zu Angres (De recta psallendi ratione, 1646); Cocquerel, Dominikaner zu Lysieux (Méthode universelle très briève et facile pour apprendre le plain-chant . . . Paris 1647); Paschal, Franziskaner zu Paris (Briève instruction pour apprendre le plain-chant, 1658); J. Millet, Kanonikus in Besançon (Directoire du chant grégorien, Lyon 1666); Claudius le Vol, Minorit (Philomela gregoriana, Venetiis 1669); Pierre Benoît Jumilhac, Benediktiner, geb. 1611 im Schlosse St. Jean de Ligour (Diözese Limoges), gest. 1682 im Kloster St. Germain de Près (La science et la pratique du plain-chant . . . par un Religieux Bénédictin de la Congregation de St. Maur, Paris 1673, ein zunächst für die Kongregation bearbeitetes, aber auch sonst weit verbreitetes und sehr geschätztes Werk); P. E. Saché verfaßte eine Abhandlung über die Kirchentöne (1676); Jacob le Clerc, französischer Musikschriftsteller spanischer Abkunft, gest. 1679, schrieb ein treffliches Werk über den Kirchengesang: „La science et la pratique du plain-chant"; Jean Souhaitty, Franziskaner zu Paris, suchte in einigen Schriften (1665—1679) den gregorianischen Gesang in der Zifferntonschrift zu verbreiten; Guillaume Nivers, Geistlicher, geb. 1617, Hoforganist und Komponist in Paris, veröffentlichte: „Méthode certaine pour apprendre le plain-chant" (Paris 1667), „Dissertation sur le chant grégorien" (1683); Remi Carré, gelehrter Benediktiner, geb. 1706, schrieb ein „gutes, Gründlichkeit und Sachkenntnis verratendes Werk" über den Plain-chant; Jean Lebeuf (Beuf, Leboeuf), Professor und Kanonikus zu Auxerre, geb. 1687, seit 1740 ordentliches Mitglied der französischen Akademie (Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique, Paris 1739 und 1741; ferner eine Dissertation über die Verdienste des Remigius und Hucbald); Léonard Poisson, Abbé (Traité historique et pratique du plain-chant, appellé grégorien, Paris 1750, zunächst ohne Angabe des Verfassers erschienen); Abbé Oudoux veröffentlichte ein in Dialogen abgefaßtes Buch: „Méthode nouvelle pour apprendre facilement le plain-chant" (Paris 1772); M. E. de Valernod, Domherr des adligen Stifts zu St. Martin d'Ainay, gest. 1778, hielt in der Akademie daselbst Vorlesungen über eine neue Notationsweise des gregorianischen Chorals; Pierre Charlier, französischer Geistlicher und Tonkünstler (1757 bis 1807) veröffentlichte eine „Théorie de plain-chant" (Paris 1787); Poisson, Prediger in Bardouville (Diözese Rouen), schrieb: „Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant" (1789); Julien Martin (M. d'Angers), geb. 1808 zu Angers, Kapellmeister an der Kirche St. Germain zu Paris, behandelte in seiner Schrift: „Plain-chant populaire" (Paris 1846) sein neues System der Harmonisation des Choralgesanges; Amédée Dethou, gelehrter Privatmann, geb. 1811, veröffentlichte eine Abhandlung über den gregorianischen Gesang; La Feillée (Méthode de plain-chant, Avignon 1827); M. J. D. Taffin, französischer Geistlicher, verfaßte: „Méthode complète et raisonnée de chant ecclésiastique"

(Lille 1835) sowie ein „Vademecum du bon chantre"; G. Mathieu, geb. 1762, Domkapellmeister zu Versailles, Kirchenkomponist, schrieb ein instruktives Buch über den Cantus planus: „Nouvelle méthode du plain-chant" (Paris 1838); Pierre Parisis, geb. 1795, Bischof von Langres, später von Arras, schrieb eine Pastoralinstruktion über den Kirchengesang (1846) und gab für seine Diözese ein „Antiphonarium Romanum ad normam Breviarii, ex decretis S. Concilii Tridentini restituti" heraus; Marie Désiré Beaulieu (1791—1863), tüchtiger Komponist, veröffentlichte mehrere Schriften: Über den Rhythmus, seine Wirkungen und ihre Ursachen (1852), Über die Überbleibsel altgriechischer Musik im christlichen Kirchengesange, Über den rechten Charakter der Kirchenmusik (1858), Über die Kirchentonarten in Volksmelodien (1858); Chastain, Verfasser einer historischen und praktischen Arbeit über den Choralgesang seit Gregor: „Essai sur la tradition du chant ecclésiastique depuis saint Grégoire" (Toulouse 1867).

e) Spanier. Jo. Aegid. Trullench, Dr. theol. (De obligatione assistendi et canendi in choro, Valentiae 1633); Tomás Hurtado, geb. 1589, Minorit, gest. 1659 zu Sevilla, verfaßte die Abhandlung: „De chori ecclesiastici antiquitate, necessitate et fructibus"; Joh. Caramuel y Lobkowitz, geb. 1606 zu Madrid, Benediktiner, gest. 1682 als Bischof von Vigevano im Mailändischen, ausgezeichneter Theologe und Mathematiker, veröffentlichte zahlreiche Werke, darunter: „Arta nueva de Musica etc." (1669); Andrés Lorente, geb. 1631 zu Anchuetos in der Diözese Toledo (El porquè de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion, Alcala 1672); Pablo Nasarre, Franziskaner, Organist am Konvent zu Saragossa (Fragmentos musicos repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas . . . . para canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion, Zaragoça 1700); Antonio Martin y Coll, geb. um 1680, Mönch und Organist des Franziskanerklosters in Madrid, schrieb einen Traktat: Arte del canto llano y breve resúmen de sus principales reglas para cantores de coro (Madrid 1719); Franc. Montanos (Arte de canto llano con entonaciones de coro y altar, Madrid 1728); Antonino Ventura Roël del Rio, Präbendar und Kapellmeister an der Kathedrale zu Montoñedo (Institucion harmonica ò doctrina musical, theorica y practica que trata del Canto llano y de organo, Madrid 1748); Ignazio Ramoneda, Mönch und Musikdirektor des Klosters St. Laurent im Escorial bei Madrid, veröffentlichte 1778 eine Abhandlung über den Kirchengesang: Arte de Canto llano en compendio breve etc.; Nicol. Pascal Roig, Organist des Augustinerklosters zu Valencia, schrieb eine Abhandlung über den gregorianischen Gesang und über Mensuralmusik: Explicacion de la teorica y practica del canto llano y figurado (Madrid 1778); Romero de Avila, Geistlicher und Domkapellmeister zu Toledo, veröffentlichte 1785 ein Buch über die Kunst des gregorianischen Gesanges und der Mensuralmusik; ferner eine Zusammenstellung der Regeln des „Mozarabischen" Gesanges (Verschmelzung des gothischen Gesanges in Spanien mit maurischen Weisen); Perez

Martinez, berühmter Gesanglehrer und seit 1770 Sänger bei der Königl. Kapelle in Madrid, gest. 1800, verfaßte ein bedeutendes Werk über den gregorianischen Gesang: Prontuario del canto llano gregoriano (1799).

f) Portugiesen. Mathias de Sousa Villa Lobos (Arte de Canto Chão, Coimbra 1688); Domingo da Rosario, Franziskaner (Theatro ecclesiastico, Lissabon 1758); Bernardo da Conceição, Benediktiner, spanischer Theoretiker, welcher um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Lissabon lebte (O ecclesiastico instruido scientificamente na arte de Canto Chão, Lissabon 1788); Manuel Nunez de Sylva, Geistlicher und Professor in Lissabon, veröffentlichte 1685 ein Buch über die alte Notation: Arte minima etc.

5. Einiges über die Ausführung der Choralgesänge. Bei mehreren Musikschriftstellern des 16., 17. und 18. Jahrhunderts finden sich ausführlichere Darstellungen und Beurteilungen des kirchlichen Musiklebens ihrer Zeit[1]). Die häufig wiederkehrenden Klagen beziehen sich teils auf die Vorbildung, Haltung und den Geist der Sängerchöre im allgemeinen, teils auf besondere Mängel in der technischen Ausführung der Gesänge.

a) Die Vorrede zu Georg Falcks „Idea boni cantoris" (1688) beklagt die geringe Achtung, welche man der Gesangskunst entgegenbringe und die zur Folge habe, daß die Vorbildung der Sänger eine so schlechte sei; die „niemalen genug gelobte Singkunst" sei vielen „nicht anständig genug"; man meine, sie gehöre nur für Musikanten, die sich damit nähren, und arme Schüler, die sich damit hinbringen müssen"[2]). Scheyrer (1663) wirft den Choralisten vor, daß sie den Chorgesang „mit gar schlechter Decentz verrichten" und daß ihnen die entsprechende Schulung fehle. Der Portugiese Villa Lobos (1688) klagte über die Unwissenheit, das ungeziemende Benehmen und den Hochmut der kirchlichen Sänger. Der Italiener Giov. d'Avella (1657) schilt die Choralisten, weil sie alles mit möglichster Kürze abzumachen suchten. Da auch die Kleriker oft geringe Kenntnisse im Choralgesange zeigten, führten verschiedene bischöfliche Erlasse besondere Prüfungen der zu Ordinierenden in der Gesangskunst ein[3]). Die Besetzung der Chöre war oft eine recht schwache; die Pfarrkirche zu St. Martin in Bamberg zählte zu Anfang des 17. Jahrhunderts zwei, später vier „Paschalen", d. i. Chorknaben, und zwei Chorales, d. i. Sänger im Mannesalter, während z. B. in Bamberg 1614 eine aus 12 Kantoren bestehende Sängerschule existierte. Mißstände im Bamberger Domchor hatten 1695 zur Folge, daß das Domkapitel eine Reform des Kirchengesanges der Domkirche beantragte. Eine Synode von Ermland empfahl 1610 den Choralgesang für diejenigen Chöre, welche polyphonen Kompositionen nicht gewachsen wären.

[1]) Interessantes Material findet sich zusammengestellt bei Molitor, Nachtridentinische Choralreform, I, S. 161 ff. und Reformchoral, S. 42 ff.; ferner bei Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, 6. Band, S. 151 ff.

[2]) Molitor, Reformchoral, S. 43.

[3]) Molitor, a. a. O. S. 45.

Zahlreiche Synodalbeschlüsse des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigten sich mit der besseren Vorbildung und den Verpflichtungen der Chorsänger, insbesondere der Residenzpflicht derselben[1]). Die mangelhafte Besetzung der Chöre machte die Ausführung des gregorianischen Chorals sowie polyphoner Gesänge an vielen Orten unmöglich; für solche Fälle wurde der Gesang in der Volkssprache gestattet[2]). Einige Synodalbeschlüsse schärften die außer Gebrauch gekommene Absingung der sonn- und festtäglichen Vespern ein. Auf Landpfarreien sollten nach dem Beschlusse einer Ermländer Synode von 1610 die beiden Vespern wenigstens an allen hohen Feiertagen gesungen werden. Durch andere Beschlüsse wurde eingetretener Mißbräuche wegen anbefohlen, daß der Gesang an Sonn- und Festtagen wirklich dem Tagesoffizium entsprechen solle und daß willkürliche Kürzungen verboten seien[3]); der Visitator sollte sich auch von dem Vorhandensein der nötigen Choralbücher überzeugen. Interessant sind jene Verordnungen, durch welche der lateinische Gesang, weil er unverständlich sei, durch Gesang in der Volkssprache ersetzt werden sollte[4]). Da die Beobachtung gemacht wurde, daß in Weinbau treibenden Gegenden die Stimmen der Sänger rauh würden, so beschäftigten sich manche Verfügungen auch mit hygienischen Vorschriften für die Sänger. Von herzerquickender Naivität ist die Antwort, welche D. Speer (1687) auf die Frage gibt, welche Qualitäten man bei einem Singknaben voraussetzen müsse; sie lautet: 1. ein gut musikalisches Gehör; 2. ein gutes Gesicht; 3. eine deutliche starke Außsprach'; 4. einen „langen Athem"; 5. ein „heroisch und fröhliches Gemüt"; 6. „soll er auch nicht so gar genäschig seyn und rau Obs, Muß, Most, Trauben oder saur Getränck, welches heisere und unreine Stimm verursacht, genießen"; 7. „so muß er auch attent seyn und gute Achtung geben auf den Takt, die Pausen, Noten und Text, ja auch auf die unterschriebene observations Wörter. Und dann soll er nach den Pausen allezeit frisch und nicht verzagt anheben zu singen"[5]). Die hier näher beschriebenen Klagen über die mangelhafte Vorbildung und die Haltung der Sänger sind wohl in jeder Periode der Kirchenmusik mehr oder minder berechtigt gewesen, da eben nichts auf Erden vollkommen ist und weil der Satz „quotidiana vilescunt" (Alltägliches wird nicht selten gering geschätzt und gleichgültig behandelt) auch beim heiligen Dienste leider seine Geltung hat; doch mag in der hier in Betracht kommenden Periode die Mißachtung des Choralgesanges gegenüber dem polyphonen Gesange der Instrumentalmusik viel zum Überhandnehmen der geschilderten Mißstände beigetragen haben.

b) Was die besonderen technischen Fehler anlangt, welche in der Choralliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnt werden, so

---

[1]) Molitor, Reformchoral, S. 47.

[2]) Z. B. durch den Erlaß des Erzbischofs von Mainz Johann Philipp vom 26. Juni 1656 (vgl. Molitor, Reformchoral, S. 48).

[3]) Molitor, a. a. O. S. 51.

[4]) Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, III. Band, S. 157 ff.; vgl. Molitor, Reformchoral, S. 53. Musica sacra 1891, S. 21 ff.

[5]) Molitor, a. a. O. S. 54.

ist es zunächst interessant zu beobachten, wie die Eigenart der einzelnen Nationen bei der Ausführung der Choralgesänge charakterisiert wird. Ornithoparchus (1517) meint, das Jauchzen der Engländer sei nicht minder berühmt als der feine Gesang der Franzosen, das Meckern und Bellen der Italiener und das Heulen der Deutschen[1]). Von demselben Autor werden die Ostfranken und die Prager getadelt, weil sie die Noten bald dehnten, bald kürzten; die Sänger der Würzburger Domkirche werden ihnen als Vorbild hingestellt. Ein häufig beobachteter Fehler bestand darin, daß tiefe Töne schneller, hohe langsamer gesungen wurden. Gerügt wurde ferner die bei einzelnen deutschen Stämmen vorhandene eigenartige Aussprache mancher Vokale und Konsonanten[2]), ferner das fehlerhafte Atemholen während des Gesanges, das unberechtigte Einfügen von Pausen an gewissen Stellen, die mangelhafte Tonbildung, das übermäßige Öffnen des Mundes, das Anbringen von Koloraturen[3]) und Diminutionen (Verkürzungen), das gänzlich falsche Repetieren von Silben[4]), das wiederholte Herausstoßen von Vokalen mit einem vorgesetzten h[5]) u. dergl.[6]). De Lafage teilt[7]) die bei der päpstlichen Kapelle im 18. Jahrhundert geltenden Regole circa il modo di intuonare mit, nach welcher die Sänger unterschieden: die gewöhnliche Appoggiatur (Vorschlag), den Zampetto (eine Art des Vorschlages), den Mordent (eine Note als Vorschlag aus der tieferen Quart) und den Triller; durch diese Zieraten wurden die Noten des Originals oft erheblich vermehrt[7]).

Charakteristisch für die Vorstellung von einem korrekten Choralgesange sind die von Konrad von Zabern aufgestellten Regeln, nach welchen der Choralist singen solle: 1. concorditer (in Eintracht), 2. mensuraliter, d. h. so, daß den Noten gleicher Zeitwert zugemessen werde, 3. mediocriter (auf mittlerer Tonhöhe), 4. differentialiter, d. h. je nach dem Festcharakter des Offiziums mit größerer oder geringerer Feierlichkeit, 5. devotionaliter (mit Andacht), 6. satis urbaniter (mit Verständnis und

---

[1]) Molitor, Nachtridentinische Choralreform, I, S. 162.

[2]) Falck (Idea boni cantoris, 2. Teil, cap. 1, S. 91 ff.) klagt, daß manche Sänger „ein a vor ein e, ein a für ein o, ein ö für ein i, ein o für ein u sängen". Molitor, Reformchoral, S. 56.

[3]) Der bayrische Hofsekretär Aegidius Albertinus (1602) schreibt, es sei „des wunderseltsamen Kolorierens, Grillens und Radbrechens so viel, als wär die Musik nicht gestift zum Lob und Ehr des Herrn, sondern nur zur Ostentierung der Kunst und Hoffart". Vgl. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, 6. Band, S. 151 ff.

[4]) Falck, a. a. O. tadelt es, wenn jemand statt amen singe: jamen oder namen, ferner wenn er z. B. canta—ta—ta—ta—te singe, weil über der Silbe ta mehrere Noten ständen.

[5]) Falck rügt es, daß mancher Sänger „die Noten in den Koloraturen und Passaggien mit einem halitu heraus stößet und jede mit einem h gleichsam lachend von der andern reißet, also daß er Sa—ha—ha—ha—hal—ve statt Salve pronuncieret".

[6]) Man vergleiche die Äußerungen von Falck, Samber, Cocquerel, Jumilhac, Roël del Rio, Poisson, Thomas Gobert (Kapellmeister unter Ludwig XIII. und XIV.), Vallara, Bandini, Ercole, Domingo da Rosario, Bernardo da Conceição u. a. bei Molitor, Reformchoral, S. 55 ff.

[7]) Molitor, Reformchoral, S. 61.

Bildung)[1]. Daß das Wort mensuraliter „taktmäßig“ bedeute, wie Dr. Goldschmidt in seinem Werke „Die italienischen Gesangsmethoden des 17. Jahrhunderts“ (S. 28, Anm.) behauptet, ist nach Molitors Ausführung[2]) nicht richtig; auch ein Unterschied von an sich langen und kurzen Noten, wie Haberl[3]) will, ist durch jenen Ausdruck nicht angedeutet. Einen regelmäßigen Takt in unserem Sinne kannte auch das 17. Jahrhundert beim Choral nicht. Allerdings wurde der Rhythmus der Choralmelodien vom Chordirigenten durch Bewegungen mit der Hand (Cheironomie) bezw. mit einem Taktstock oder einer Rute angedeutet, wie Ercole, Jumilhac, Roël del Rio, Poisson, Domingo da Rosario, Bernardo da Conceição mitteilen. Dieses „Malen“ der Melodien war aber deswegen notwendig, weil der Rhythmus nicht durch die Form der Noten angezeigt war, sondern sich aus dem Text und der Form der Melodie ergab. Das Verständnis dafür war bei den Sängern nicht in gleichem Maße vorhanden; es mußte daher der Chordirigent den Rhythmus jeder Melodie durch die Hand oder den Taktstock andeuten[4]).

38. Die Erneuerung des Choralgesanges in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

1. Überblick. Der Aufschwung, welchen das kirchliche Leben im vierten und fünften Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts nahm, hatte, nachdem er zunächst auf kirchenpolitischem, wissenschaftlichem und seelsorglichem Gebiete seine Wirksamkeit geäußert hatte, auch eine Wiedererweckung des Interesses für die kirchliche Kunst, insbesondere auch für die Kirchenmusik, zur Folge. Allerdings war die liturgische Musik die letzte der Künste, welche an der Erneuerung des kirchlichen Lebens Anteil hatte. Das Verdienst, zuerst in nachhaltiger Weise das Interesse der Katholiken für die Liturgie geweckt zu haben, gebührt dem Solesmer Abt Dom Prosper Guéranger (1805—1875), welcher in seinen „Institutions liturgiques“ (2. Aufl. 1878—85, 4 Bde.) auf die reichen Schätze hinwies, welche die katholische Liturgie in ihrem Schoße berge. Zwar war damit die Aufmerksamkeit auch auf den Choralgesang gelenkt; allein die geschichtlichen Grundlagen des gregorianischen Chorals waren im Laufe des 18. Jahrhunderts fast ganz vergessen worden, und diesem geringen Verständnis für die geschichtliche Entwicklung des Chorals entsprach in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch die daniederliegende Praxis und Technik des Choralgesanges. Erst mußten die ältesten Quellen, welche über die Entstehung des Chorals Aufschluß gaben, der Musikwissenschaft wieder zugänglich gemacht werden, ehe man an eine praktische Reform des liturgischen Gesanges herantreten

---

[1]) Molitor, Nachtridentinische Choralreform, I, S. 164.
[2]) Nachtridentinische Choralreform, I, S. 165.
[3]) Musica sacra, 1891, S. 97, Anm.
[4]) Vgl. über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangchöre den Artikel von Kienle im Gregoriusblatt, 1885, No. 8. Palestrina soll mit einem „güldenen Stabe“ seine Sänger dirigiert haben.

konnte. Glücklicherweise hatte hierin das 18. Jahrhundert vorgearbeitet. Der Fürstabt Martin Gerbert von Hornau (1720—1793) hatte durch Herausgabe der mittelalterlichen Musikschriftsteller wichtiges Material zur Erforschung der ältesten Geschichte des Chorals geliefert und damit die Grundlage geschaffen, auf welcher die historische Forschung weiter bauen konnte. Bald nachdem der berühmte Solesmer Abt Guéranger in seinem oben genannten Werke das Interesse weiterer Kreise für die Liturgie geweckt hatte, begann die geschichtliche Erforschung des Chorals auf Grund alter Choralhandschriften[1]) und unter Berücksichtigung der Musikliteratur des Mittelalters. Mit den rein wissenschaftlichen Untersuchungen über die Neumen, die Melodien und den Rhythmus des Chorals gingen bald die auf die praktische Einführung eines korrekten Choralgesanges gerichteten Bestrebungen Hand in Hand. Der belgische Jesuit Lambillotte, der deutsche Priester Hermesdorff, der französische Benediktiner Pothier veranstalteten gute Choralausgaben. Es folgten die bei Pustet erschienenen offiziellen Ausgaben liturgischer Bücher, die in der Praxis des Choralgesanges größere Einheit herbeizuführen bestrebt waren. Durch Abfassung leicht verständlicher Lehrbücher suchte man ferner die der Ausführung der Choralgesänge entgegenstehenden Schwierigkeiten zu heben. Durch liturgische Kongresse, durch Gründung von Vereinigungen zum Zwecke der Hebung des Kirchengesanges, durch Musteraufführungen kirchlicher Gesänge, durch Gründung von Kirchenmusikschulen, durch Abhaltung von Lehrkursen und durch ähnliche Mittel wurde das Interesse weiterer Kreise für den Choral geweckt und das Verständnis für korrekten Choralgesang verbreitet. Kirchliche Erlasse gaben den von den Liturgikern und Kirchenmusikern gegebenen Anregungen die nötige Autorität. So vereinigte sich die Kirchenregierung mit der archäologischen Wissenschaft und der liturgischen Praxis, um für den Choralgesang eine neue Blüteperiode herbeizuführen.

2. Die Päpste Pius IX. und Leo XIII. in ihrer Stellung zum Choralgesange. Die Regierungstätigkeit Pius' IX. und Leos XIII. ist mit der neueren Geschichte des Chorals eng verknüpft. Bei der Herausgabe des verbesserten römischen Breviers und Missale hatte Papst Pius V. durch Indult vom Jahre 1570 den Diözesen und Korporationen gestattet, die bei ihnen von alters her übliche Liturgie beizubehalten. Die Folge dieses Indults war, daß neben den alten Texten auch die früher üblichen Melodien beibehalten wurden, und so gab es z. B. einen Kölner, Mainzer, Münsterer, Salzburger Choral. In Frankreich hatte die gallikanische Bewegung sogar gänzlich neue, von dem römischen Ritus sehr wesentlich abweichende Choralbücher hervorgebracht. Die auf Herstellung der liturgischen Einheit gerichteten Bestrebungen der kirchlichen Organe hatten in den folgenden Jahrhunderten allerdings den Anschluß nicht weniger Diözesen und Korporationen an den römischen

---

[1]) Es wurden ältere Handschriften von Paris, Montpellier, Trier, München, St. Gallen, Einsiedeln usw. herausgegeben; besondere Bedeutung für das Verständnis der Neumen und die Erforschung des Choralrhythmus erlangte der in doppelter Notenschrift hergestellte Kodex von Montpellier.

Ritus zur Folge. Allein auf dem Gebiete der liturgischen Musik herrschte trotzdem eine große Mannigfaltigkeit.

Die in der Mitte des 19. Jahrhunderts anhebende historische Erforschung des Chorals bewirkte, daß man die ursprüngliche Gestalt der Melodien festzustellen und in die liturgischen Bücher einzuführen suchte. Da aber alle diese Arbeiten mehr privaten Charakter trugen, so war die Herstellung eines einheitlichen liturgischen Gesanges doch nicht zu erhoffen. Die kirchliche Zentralbehörde allein konnte hier Wandel schaffen. Papst Pius IX. beauftragte nun die Ritenkongregation mit der Herstellung einer neuen amtlichen Ausgabe der Choralbücher. Es wurde zu diesem Zwecke im Jahre 1869 eine römische Kommission eingesetzt. Letztere glaubte die bis dahin erschienenen, auf der Erforschung alter Neumenhandschriften beruhenden Choralausgaben[1]) ignorieren zu dürfen, da die betreffenden, aus dem 9.—14. Jahrhundert stammenden Handschriften, besonders die unliniierten, wegen der unvollkommenen Notation schwer lesbar und vieldeutig waren, und da auch, wie man behauptete, keine Bürgschaft dafür vorhanden war, daß diese Kodizes wirklich getreue Kopien des ursprünglichen gregorianischen Gesanges waren. Unter anderem wurde darauf hingewiesen, daß man schon zur Zeit Guidos von Arezzo geklagt habe, es gebe so viel Antiphonarien als Sangmeister[2]). Die römische Kommission legte dem von ihr herauszugebenden Graduale die Medicaea von 1614 zugrunde und war nur bestrebt, das Fehlende zu ergänzen. Für das Antiphonarium wurde der Venediger Druck von 1585 und der Antwerpener von 1611 zugrunde gelegt, mit Beibehaltung der Intonationen, welche das Directorium chori des Guidetti vom Jahre 1582 enthielt. Für den Druck der von der Kommission gelieferten Manuskripte erhielt Friedrich Pustet in Regensburg ein dreißigjähriges Privilegium.

Die Arbeiten der Kommission gingen verhältnismäßig rasch vorwärts, so daß im Jahre 1873 zunächst das Graduale, im Jahre 1878 das Antiphonarium erscheinen konnte; mit der im Jahre 1886 erfolgten Herausgabe des Caeremoniale Episcoporum war die Arbeit der Kommission abgeschlossen[3]). Die genannten Editionen erhielten durch wiederholte päpstliche Erlasse einen amtlichen Charakter, ohne daß jedoch die Einführung dieser Bücher geradezu befohlen worden wäre. Als im Jahre 1871 die erste Handausgabe des Graduale erschien, wurde sie durch ein begleitendes Dekret der Ritenkongregation allen Ordinariaten und denjenigen, welchen die Pflege des Kirchengesanges obliege, empfohlen. In einem Erlasse derselben Kongregation vom 14. August 1871 war ausdrücklich bemerkt, daß durch diese Ausgabe „die so sehr gewünschte

---

[1]) Genannt seien das 1854 in Paris bei Lecoffre erschienene Graduale, ferner das von Hermesdorff in Trier (1863) und das von Pothier (1882) in Tournay herausgegebene.

[2]) Man vergleiche den von Dr. Haberl veröffentlichten „Offenen Brief“ (Regensburg 1870).

[3]) In hervorragender Weise war Franz Xaver Haberl an diesen Arbeiten beteiligt.

Einheit in der heiligen Liturgie erreicht werden solle". Aus demselben Grunde empfahl Pius IX. in einem Breve vom 30. Mai 1873 die neue Choralausgabe „allen Diözesanbischöfen sowie denjenigen Männern, welchen die Sorge für die heilige Musik obliege". Ein Dekret der Ritenkongregation vom 14. April 1877 erklärte das päpstliche Breve als in erneuerter Kraft bestehend. Bald darauf erneuerte Papst Leo XIII. am 15. November 1878 ausdrücklich die Approbation seines Vorgängers und dehnte sie auf die Fortsetzung des Werkes aus. Als im Jahre 1882 der zum Gedächtnis Guidos von Arezzo in der Geburtsstadt dieses großen Musikers tagende europäische Kongreß den Wunsch aussprach, daß man bestrebt sein möge, den Choral auf Grund der Erforschung der ältesten Choralhandschriften wiederherzustellen, belobte zwar Leo XIII. die Kongreßmitglieder wegen ihres Eifers für die Pflege der liturgischen Musik; aber am 10. April 1883 erließ die Ritenkongregation von neuem im Auftrage des Papstes ein Dekret, in welchem ausgesprochen war, daß nur die in den amtlichen Ausgaben enthaltene Form des gregorianischen Chorals den legitimen Gesang der römischen Kirche biete und in den liturgischen Büchern zum Abdruck kommen dürfe[1]). Das Dekret bemerkte noch ausdrücklich, daß in der neuen offiziellen Choralausgabe „ungeachtet der Änderungen (zumeist Kürzungen), die ihre Melodien im Vergleich mit den mittelalterlichen erfahren hätten, dennoch die eigentlichen und ursprünglichen Charakterzeichen des gregorianischen Gesanges enthalten seien" [2]).

Die oben angeführten amtlichen Aktenstücke legen, wie gezeigt worden ist, besonderen Wert auf die praktische Seite der ganzen Angelegenheit, nämlich auf die durch die Empfehlung der offiziellen Choralausgaben zu erzielende liturgische Einheit. Tatsächlich wurde auch durch die erwähnten Erlasse die Einheit im Choralgesange in vielen Gegenden Deutschlands, Österreichs, Hollands, Englands, Irlands, der Vereinigten Staaten von Nordamerika und Mexikos durchgeführt[3]). Die archäologisch-historischen und ästhetischen Fragen zu berühren oder gar zu entscheiden, war die Kongregation gar nicht berufen. Den praktischen Gesichtspunkten gegenüber bemühten sich aber zahlreiche Choralforscher, auch den historisch-wissenschaftlichen Standpunkt zu betonen, indem sie

---

[1]) Vgl. Katschthaler, Kurze Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg 1893, S. 383.

[2]) Es konnte sich bei diesem Urteil der Ritenkongregation natürlich nur um den eigentümlichen Stil der gregorianischen Gesänge im allgemeinen (Diatonik, Rhythmus) handeln; daß die Melodien der offiziellen Choralbücher bezüglich jeder einzelnen Note mit dem ursprünglichen Gregorianischen Gesange übereinstimmten, konnte weder die Kongregation noch sonst jemand beweisen und darum auch nicht behaupten.

[3]) Die offiziellen Choralbücher der Editio Medicaea wurden eingeführt in 215 Diözesen Europas, in allen Diözesen der Vereinigten Staaten von Nordamerika, in 5 Diözesen Afrikas, in 10 Asiens und in 6 Diözesen und Pfarreien Australiens. M. J. A. Lans, Dix ans après le décret „Romanorum Pontificum" concernant les livres officiels de Plain-chant. Regensburg, Pustet, 1894.

einerseits über die Entstehung der Medicaea Licht verbreiteten, anderseits durch typographisch wertvolle Reproduktionen alter Choralhandschriften die Differenzen zwischen der Medicaea und den ältesten auffindbaren Choralmelodien deutlich zu machen suchten. Diese Bemühungen hatten schließlich den Erfolg, daß Leo XIII. selbst am Ende seines ruhmreichen Pontifikats seinen Standpunkt bezüglich der Medicaea änderte. Als das Druckprivilegium der Firma Pustet am 1. Januar 1901 erloschen war, wurde es nicht erneuert. Am 17. Mai 1901 erging das Breve „Nos quidem", welches die Rückkehr zur ältesten Tradition des gregorianischen Gesanges proklamierte. Wiederholt hatte Leo XIII. schon vorher der hohen Achtung Ausdruck verliehen, welche die objektive Erforschung der geschichtlichen Wahrheit ihm einflößte. So konnte es nicht ausbleiben, daß er der Medicaea gegenüber allmählich eine andere Stellung einnahm, nachdem er erkannt hatte, wie hinfällig die geschichtlichen Voraussetzungen waren, um derentwillen 30 Jahre vorher sich die Ritenkongregation zur Empfehlung der von der Kommission veröffentlichten, aus der Medicaea geflossenen Choralausgaben entschlossen hatte[1]).

3. Synodalbeschlüsse und bischöfliche Erlasse. Ein Beweis für das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts dem Choralgesange von neuem zugewendete Interesse ist die Tatsache, daß sehr viele Partikularkonzilien und Diözesansynoden sich mit dem liturgischen Gesange beschäftigten. Es seien genannt: das Provinzialkonzil von Baltimore 1837, die Provinzialkonzilien von Mailand 1849, Spoleto 1849, Aquileja 1850, Thurles (in Irland) 1850, Toulouse 1850, Toulon 1850, Albi 1850, Lyon 1850, Bourges 1850, Sens 1850, Sizilien 1850, Quebec 1851, Auch 1851, Westminster 1852, Bordeaux 1853, Cashel (Irland) 1853, Ravenna 1855, Reims 1857, Halifax 1857, Wien 1857, St. Louis 1858, Gran 1858, Urbino 1859, Venedig 1859, Bordeaux 1859, Prag 1860, Köln 1860, Cincinnati 1861, New-York 1861, Quito 1863, Utrecht 1865, Baltimore 1866, Neugranada 1868, Bordeaux 1868, Smyrna (lat. Ritus) 1868, Westminster 1872, New-Orléans 1873, Cincinnati 1882, Baltimore 1884, New-York 1885, Milwaukee 1886, das schottische Plenarkonzil 1886, die Synode von Alton 1889, das Provinzialkonzil von Oaxaca (Concilium Antequerense I) 1892—93, das Plenarkonzil der südamerikanischen Bischöfe zu Rom 1899.

Die den Choralgesang betreffenden Bestimmungen der genannten Konzilien[2]) handeln zumeist von der Verwendung des Chorals beim Gottesdienste und von der für die Ausführung der Gesänge notwendigen musikalischen Vorbildung der Gesangschöre und der Priesteramtskandidaten. Es seien noch drei neuere Diözesansynoden genannt, welche

---

[1]) Die sonstigen Verdienste Pius' IX. und Leos XIII. um die Hebung der Kirchenmusik, besonders um die Förderung des Cäcilienvereins sollen noch an anderer Stelle gebührend hervorgehoben werden.

[2]) Vgl. Katschthaler, Kurze Geschichte der Kirchenmusik, S. 274, 334, 375 ff. Den wesentlichen Inhalt der die Kirchenmusik betreffenden Bestimmungen dieser Konzilien hat Raphael Molitor übersichtlich zusammengestellt im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1898, S. 45 ff.

sich ebenfalls eingehender mit dem Choralgesange beschäftigt haben, die von Dublin (1879)[1]), von Reims (1885) und von Tournay (1885)[2]).

Folgende Bischöfe haben in etwa demselben Zeitraum in Hirtenbriefen oder sonstigen amtlichen Erlassen[3]) den Choralgesang behandelt: der Kardinal-Erzbischof Ostini, Bischof von Jesi, in einem Erlasse vom 27. November 1838; der Kardinal-Erzbischof Sterckx von Mecheln in einem Erlasse vom Jahre 1842; der Bischof von Arras, Pierre Parisis in einem Erlasse vom Jahre 1846; der Bischof Wilhelm von Trier (Monita ad parochos) und der Bischof von Regensburg, Valentin v. Riedel in einem Hirtenbriefe über die Kirchenmusik 1857; das Ordinariat von Leitmeritz 1858; der Erzbischof von Urbino, Msgr. Angeloni in einem Hirtenbriefe vom Jahre 1865; der Kardinal-Erzbischof von Westminster und der Bischof von Beverley (Hirtenschreiben vom Jahre 1875); der Fürstbischof von Breslau, Dr. Heinrich Förster durch die Herausgabe der „Cantus chorales“[4]); der Fürstbischof von Breslau, Dr. Robert Herzog in einem Schreiben an den Diözesanvorstand des Cäcilienvereins vom 23. Februar 1884; der Fürstbischof von Breslau, Georg Kardinal Kopp durch Herausgabe des Graduale (1889), Vesperale (1889) und Rituale (1891) für die Breslauer Diözese[5]); der Fürsterzbischof von Prag in einem Erlasse des Konsistoriums an den Klerus vom Jahre 1871; das Ordinariat von Trient (1876); der Bischof von Brünn, Dr. Franz Bauer (späterem Fürsterzbischof von Olmütz) in seinem Antrittshirtenbriefe (1883); der Bischof von Tarnów, Ignatius v. Łotoś, Rundschreiben: über die Reform der Kirchenmusik vom 15. Dezember 1886, über den heiligen Gregorius und seinen Gesang (1890), über Liturgie und liturgische Sprache (1892); der Bischof Dr. Ernst Müller von Linz in einer „Instruktion über Kirchenmusik“ (1887); der Bischof Dr. Binder von St. Pölten; der Bischof Dr. Missia von Laibach[6]); der Fürsterzbischof von Salzburg, Albert Eder; der Kardinal-Fürsterzbischof derselben Diözese, Johannes Katschthaler, ein gründlicher Kenner und verdienter Förderer der Kirchen-

---

[1]) Vgl. Gregoriusblatt 1880.

[2]) Gregoriusblatt 1886, S. 12 und 46.

[3]) Über den Inhalt einiger dieser Erlasse s. Katschthaler, a. a. O. S. 264 ff.

[4]) Cantus chorales juxta Missale, Breviarium, Graduale, Antiphonarium, Rituale et Pontificale Romanum ac Proprium Wratislaviense, 2. Aufl., Breslau 1870. Das Buch wurde bearbeitet von dem damaligen Kuratus zu St. Adalbert in Breslau Robert Krawutschke.

[5]) Von Bedeutung sind insbesondere die diesen liturgischen Büchern vorangeschickten Vorbemerkungen. Im Vorwort zu dem die Diözesanfeste enthaltenden Anhange des Vesperale wird unter Hinweis auf die diesbezüglichen Beschlüsse der Konzilien von Westminster (1852) und Baltimore (1866) unter anderem an folgenden Beschluß der Breslauer Synode vom Jahre 1653 erinnert: „Chor und Schule sollen wissen, daß ihnen durchaus untersagt ist, bei Hochämtern und feierlichen Vespern etwas anderes zu singen, als was im Offizium des betreffenden Tages und im römischen Missale oder Graduale und Psalterium enthalten ist.“

[6]) Vgl. Katschthaler, a. a. O. S. 269.

musik[1]); der Bischof Giuseppe Callegari von Padua 1886; der Kardinal-Bischof Kaspar Mermillod von Lausanne-Genf 1887; der Bischof Leonhard Haas von Basel-Lugano-Solothurn in einer sehr instruktiven, in 74 Paragraphen eingeteilten „Verordnung über Kirchenmusik“ [2]) (1891) und in einem Fastenhirtenbriefe vom Jahre 1892; der Bischof Dr. Dingelstad von Münster in einer Ansprache bei der Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins 1891; die amerikanischen Bischöfe: Dr. Martin Marty von Dakota (in seiner Vorrede zum „Guide in catholic Church-Music“ von Singenberger), Dr. B. M. Quaid von Rochester, Petrus Baltes von Alton, Dr. G. Gilmour von Cleveland, Dr. S. V. Ryan von Buffalo, J. Janssen von Belleville, Dr. Franz Krautbauer von Greenbay, Dr. F. Neirny von Albany, M. Harkins von Providence, M. Wigger von Seton Hall, Dr. Otto Zardetti von St. Cloud u. a.[3]); der Bischof Franz Joseph von Würzburg in einem Hirtenschreiben 1893; der Bischof Augustinus Egger von St. Gallen 1893; der Bischof Johannes Joseph von Luxemburg 1894; der Bischof Agostino Riboldi von Pavia; der Bischof Iginio Bandi von Tortona 1894; der Bischof Ernesto Fontana von Crema 1894; der Bischof von Paderborn, Dr. Hubertus Simar (gest. 1902 als Erzbischof von Köln) in einer Rede bei der Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins in Paderborn 1895; der Erzbischof von Freiburg i. Br., Johann Christian Roos (gest. 1896) in einem Hirtenschreiben über den Kirchengesang 1895[4]).

Am 1. Mai 1895 richtete der Patriarch von Venedig, Giuseppe Sarto, der nunmehr glorreich regierende **Papst Pius X** ein 14 Seiten umfassendes Rundschreiben über Kirchenmusik[5]) an seinen Klerus, das in 10 Punkten die liturgischen Vorschriften über Musik kurz zusammenfaßt, in 5 Punkten aber positive Vorschriften für die Durchführung des Regolamento[6]) enthält.

Herrliche Worte über Kirchenmusik, insbesondere über den liturgischen Gesang, haben auch die Hochwürdigsten Bischöfe Adolf Fritzen von Straßburg in einem Fastenhirtenbriefe 1899 und Graf Gustav Karl Majláth von Erdély (Siebenbürgen) in einem Rundschreiben 1903 ausgesprochen.

---

[1]) Durch diesen Kirchenfürsten wurde in der Diözese Salzburg als Diözesangesangbuch das „Alleluja“ von Joseph Mohr S. J. eingeführt. Zur Förderung der Kirchenmusik im allgemeinen und des Choralgesanges im besonderen wurden kirchenmusikalische Fortbildungskurse abgehalten. Unter Dr. Katschthalers Redaktion erschien seit 1886 die „Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift“.

[2]) Die §§ 7—9 handeln vom gregorianischen Choral.

[3]) Vgl. Katschthaler, a. a. O. S. 335 ff.

[4]) Vgl. Gregoriusblatt 1895, S. 103.

[5]) Vgl. Musica sacra 1903, S. 106 ff.

[6]) Das Regolamento vom 24. August 1884 wurde aufgehoben durch das neue vom 7. Juli 1894, erlassen von der Ritenkongregation, bestätigt von Leo XIII., an die italienischen Bischöfe übersandt den 21. Juli 1894. Allgemein publiziert wurde es dann in der offiziellen Dekretensammlung No. 3830, „Acta de musica sacra“.

4. Pflege des Chorals und Choralforschung in Belgien und Holland. Belgien kann als dasjenige Land bezeichnet werden, von welchem die neueren Bestrebungen zur Verbesserung des Choralgesanges und zur Erforschung der Geschichte des Chorals ihren Ausgang genommen haben. Historische Forschungen von Musikgelehrten und geeignete Maßnahmen tatkräftiger Kirchenfürsten vereinigten sich hier, um den Choralgesang einer neuen Blüte entgegenzuführen. Als erster ist der belgische Musikforscher François Fétis (1784—1871) zu nennen. Derselbe war zuerst in Paris, dann in Brüssel tätig. Ihm verdankt die Musikgeschichte eine achtbändige „Biographie générale de la musique“ sowie eine Abhandlung über die Verdienste der Niederländer in der Musik. Er unternahm es auch, eine Geschichte des gregorianischen Gesanges zu schreiben und machte zu diesem Zwecke umfangreiche Studien. Leider gelangte das Werk nicht zur Veröffentlichung. Auf theoretischem Gebiete machte sich Fétis durch Herausgabe einer „Méthode élémentaire du plain-chant“ (1843) verdient. Von seinen zahlreichen Kirchenkompositionen blieben viele ungedruckt. — Etwa zu gleicher Zeit mit Fétis wirkte der holländische Priester N. A. Janssen († 1898), zuerst Organist in Löwen, später Gesanglehrer am erzbischöflichen Seminar zu Mecheln. Als Kirchenkomponist geschätzt, verfaßte Janssen auch ein theoretisches Werk in holländischer Sprache: „De ware Grondregels van den Gregoriaenschen Zang“ (1845); dasselbe wurde deutsch bearbeitet von J. E. Smeddinck (Mainz 1846). — Von dem Janssenschen Buche beeinflußt, wandte sich der Belgier Edmond Duval (geb. 1809 zu Enghien im Hennegau) dem katholischen Kirchengesange zu. Seine Bedeutung für die Geschichte des Chorals beruht auf der von ihm im Auftrage des Kardinal-Erzbischofs Sterckx veranstalteten Herausgabe liturgischer Gesangbücher für die Mechelner Diözese. Duval reiste zum Zwecke handschriftlicher Studien nach Rom und gab nach seiner Rückkehr auf Grund alter Drucke und Handschriften die liturgischen Gesangbücher (von 1848 ab) heraus. Seine Editionen begleitete Duval mit einigen von den Musikforschern nicht ohne Widerspruch aufgenommenen Studien über alte Choralhandschriften und über Choralbegleitung[1]). Den Hauptanteil an dem Werke, welches unter dem Titel erschien: „Réponse aux observations du Journal historique de Liège sur le Graduel et le Vesperal (1848), signé Edmond Duval et P. F. de Voght“, hat Abbé de Voght, geb. 1810, Professor der Poetik am Seminar zu Mecheln, Mitarbeiter des in Brüssel bei Schott 1846—47 erschienenen „Répertoire de musique religieuse“. Bedeutende Verdienste um die Erforschung der Urgestalt der gregorianischen Melodien und um die Pflege des gregorianischen Gesanges in Belgien erwarb sich auch Théodore de Vroye, geb. 1804, Kanonikus und Oberkantor der Kathedrale zu Lüttich, durch die Herausgabe eines Vesperal (1829), Graduel (1831), Manuale cantorum (1849), Processionale (1849), Rituale Romanum (1862), sowie eines „Traité de plain-chant à l'usage des Séminaires“ (1839) und der Schrift „De la musique religieuse“ (1866 mit Elewijck).

---

[1]) Riemann, Musik-Lexikon, 6. Aufl., S. 329.

Zu den ersten Neumenforschern gehört der belgische Jesuit P. Louis Lambillotte, geb. 1796 zu Lahamaide bei Charleroi im Hennegau, gest. 1855 zu Vaugirard. Derselbe bereiste behufs Auffindung und Vergleichung alter Choralhandschriften England, Deutschland und Italien. Die Entzifferung der mittelalterlichen Neumen gelang ihm zwar nicht vollständig; dennoch waren seine Abhandlungen über diese nicht mehr verstandene Notenschrift von grundlegender Bedeutung für die spätere Behandlung des Problems. Indem Lambillotte die St. Gallener Neumenhandschrift im Faksimile herausgab[1]), erleichterte er die Lösung der schwierigen Fragen. Mehr praktische Bedeutung haben folgende Werke desselben Autors: ,,Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien restauré" (1855), ,,Méthode pour bien exécuter le chant grégorien" (1857), ,,Quelques mots sur la restauration du chant liturgique" (1855). Endlich gab Lambillotte auch ein Vesperale und Graduale in alter und moderner Notation heraus (1856); er vereinfachte hierbei die Melodien durch Verkürzung der nach seiner Ansicht erst in späterer Zeit so unverhältnismäßig ausgedehnten Jubilationen, ein Verfahren, welches ihm den Tadel französischer Kritiker zuzog. Die Kirchenkompositionen Lambillottes (Messen, Motetten, Marienhymnen u. a.) sind ohne Bedeutung[2]). Um die Hebung der belgischen Kirchenmusik im allgemeinen erwarb sich große Verdienste der Kanonikus und Professor am Priesterseminar zu Gent Van-Damme (1832—1898). Derselbe begründete und redigierte die belgische Zeitschrift „Musica sacra", stiftete 1880 den „Gregoriusverein zur Hebung der Kirchenmusik in Belgien" und war auch an der Gründung der Kirchenmusikschule zu Mecheln beteiligt. Durch seine Bemühungen erhielt Belgien zahlreiche Choralschulen. Zu den bedeutendsten Vorkämpfern der kirchenmusikalischen Reform gehört ferner Nicolas Jacques Lemmens (geb. 1823), seit 1849 Professor des Orgelspiels am Konservatorium zu Brüssel, ein Schüler von Fétis. Außer verschiedenen kirchlichen Gesangswerken und einer größeren Anzahl vortrefflicher Orgelkompositionen, sowie einer großen „Orgelschule" schrieb derselbe auch eine Methode der Begleitung des gregorianischen Chorals. An der Gründung der oben erwähnten Mechelner Kirchenmusikschule war er gleichfalls beteiligt; er starb 1881[3]). — Als Erforscher der ältesten Geschichte des Chorals ist ferner François Gevaërt, Direktor des Konservatoriums und Hofkapellmeister in Brüssel (geb. 1828) zu nennen. Neben zahlreichen, sehr geschätzten Kompositionen stammen von demselben folgende musikhistorische und theoretische Werke: ,,Leerboek van den Gregoriaenschen Zang" (1856), ,,Les origines du chant liturgique

---

[1]) L'antiphonaire de S. Grégoire, Brüssel 1851. Die von Lambillotte gehegte Meinung, daß das von ihm edierte Manuskript eine wahre Abschrift des gregorianischen Antiphonars sei, wurde von dem Benediktiner P. Anselm Schubiger widerlegt, was um so größeres Befremden in Frankreich erregte, als man in einigen Diözesen schon begonnen hatte, die Choralbücher nach den Grundsätzen Lambillottes zu bearbeiten. Vgl. Kornmüller, Lexikon, II, S. 365.

[2]) Kornmüller, Lexikon, II, S. 160.

[3]) Katschthaler, Kurze Geschichte der Kirchenmusik, S. 325.

(deutsch von H. Riemann, 1891)[1]), „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" (1875—81), „La mélopée antique dans le chant de l'église latine" (1895)[2]). — Felix Aerts, Kapellmeister zu Tournay, seit 1862 Musiklehrer in Nivelles, gest. 1888, Komponist, gab zwei Schriften über den gregorianischen Gesang heraus. — Edgar Tinel, Nachfolger Lemmens' als Direktor der Mechelner Kirchenmusikschule (geb. 27. März 1854 zu Sinay in Ostflandern), berühmt vor allem durch sein Oratorium „Franziskus", schrieb ein Werk: Le chant grégorien, théorie sommaire de son exécution (1890). Als Redakteur der belgischen „Musica sacra" und als Lehrer einer ganzen Generation von Chorleitern hat sich neuerdings Paul Sosson, Kanonikus in Namur, große Verdienste erworben[3]). Segensreich wirkte für die Kirchenmusik in Belgien auch der musikkundige Pfarrer Adrian Dirven in Kesselt (Diözese Lüttich), geb. 1858, gest. 1906, Redakteur des Courrier de S. Grégoire und des 1897 gegründeten Sint Gregorius-Bode. In den Kämpfen gegen die Medicaea, die besonders in Belgien und Frankreich in scharfer Weise geführt worden sind, hat Dirven, wie Dr. Haberl in dem ihm gewidmeten Nekrolog bezeugt, „mit großem Geschick und in kräftiger Sprache das Autoritätsprinzip festgehalten und auch bei der neuen Wendung der Dinge einen Starkmut bewahrt, der den tiefgläubigen, seiner Kirche und den Vorschriften derselben treuen Priester ehrt". Ein interessantes Buch über den Choralrhythmus: „Le rythme du chant grégorien à l'époque de son apogée, d'après les documents contemporains; étude historique, critique et paléographique" veröffentlichten 1907 die der Diözese Lüttich angehörenden Priester Voss und Coopmans. An dieser Stelle sei noch des vom 7.—10. August 1902 in der westflandrischen Hauptstadt Brügge abgehaltenen kirchenmusikalischen Kongresses gedacht, der von der berühmten Schola cantorum in Paris veranstaltet worden war. Die aktiven Präsidenten waren als Organisator Ch. Bordes, Direktor der eben genannten Schola, der Abt Dom Pothier für die Choralfrage und E. Tinel, Direktor der Kirchenmusikschule in Mecheln, für die polyphone Musik. Am zweiten Tage, welcher ausschließlich dem gregorianischen Choral gewidmet war, entwickelte Abt Pothier die Prinzipien des Sprachrhythmus im gregorianischen Choral und den wissenschaftlichen Werdegang der von den französischen Benediktinern ins Werk gesetzten Choralrestauration. Ein englischer Benediktiner sprach über die Pflege des gregorianischen Chorals in England, ferner Abbé Villetard, einer der geistreichsten französischen Choralisten, über die Entstehungsgeschichte

---

[1]) In diesem Werke leugnet Gevaërt die Richtigkeit der Überlieferung von den Verdiensten Gregors I. um den Kirchengesang; er meint, daß einer von den Päpsten, welche von 678—752 regierten, wahrscheinlich Gregor II., der Verfasser der sogenannten gregorianischen Gesänge sei. Wie schon (S. 106) gezeigt wurde, wurde Gevaërts Behauptung von zahlreichen, allerdings nicht allen Musikschriftstellern lebhaft bestritten.

[2]) In diesem Buche behandelte Gevaërt den Zusammenhang des römischen Kirchengesanges mit den antiken Hymnen.

[3]) Vgl. Gregorianische Rundschau 1902, S. 10.

und die Aufgabe der seit 1902 in Rom erscheinenden Choralzeitschrift Rassegna Gregoriana, und der Choralforscher A. Gastoué über den mittelalterlichen Choral hinsichtlich der ästhetischen Vorzüge und der Vortragsmethode. Am 9. August verbreiteten sich der berühmte Komponist E. Tinel und Direktor Bordes über die mehrstimmige Musik; ersterer stellte mehr den Tonheros Sebastian Bach als das Alpha und Omega jeder Musikkunst in den Vordergrund, während Bordes den Fürsten der Kirchenmusik, Palestrina, in gebührender Weise verherrlichte[1]).

Was das benachbarte Holland anbelangt, so fand die Pflege der echt kirchlichen Musik, insbesondere des gregorianischen Chorals daselbst seit dem Jahre 1876 ein dankbares Feld. Die segensreiche Bewegung, welche mit der im Jahre 1876 erfolgten Gründung der kirchenmusikalischen Zeitschrift St. Gregorius-Blad durch die Bemühungen einiger holländischer Priester, u. a. des Msgr. M. J. A. Lans, geb. 1845, damals Seminarprofessor in Hageveld, später Pfarrer in Schiedam, nachher Seminarpräses in Warmond, seit 1906 Kanonikus-Dechant in Amsterdam (gest. 1908), des Priesters G. Verzyl, gest. 1898 als Domkapitular und Professor der Liturgik in Roermond, ihren Anfang nahm, entfaltete sich immer weiter, als talentvolle Männer, durch den ersten Mahnruf geweckt, ihre Kräfte der Musica sacra widmeten. Der in der Kirchenmusikschule zu Regensburg 1877—78 vorgebildete Priester der Erzdiözese Utrecht, Charles le Blanc (geb. 1843), Kanonikus-Dechant und Pfarrer in Everdingen bei Vianen, wurde alsbald von Msgr. Schaepmann zum Kapellmeister der Metropolitankirche ernannt und wirkte daselbst durch sein beseelendes Wort sowie durch seinen ausdauernden Eifer in segensreicher Weise. Obwohl die Gründung des St. Gregoriusvereins im Jahre 1877 von vielen nur sehr ungern gesehen wurde, fanden die bei der ersten Generalversammlung (1880) in Utrecht dargebotenen kirchenmusikalischen Aufführungen den vollsten Beifall. Von jenem Tage begann der segensreiche Triumphzug dieses Vereins durch Holland. An vielen Orten wurden Zweigvereine gegründet, deren Zahl Ende 1906 fast 270 betrug. Mehrere Generalversammlungen des Gregoriusvereins wurden abgehalten. Msgr. Lans, Generalpräses der holländischen Kirchenmusikvereine, tüchtiger Komponist und Verfasser eines Handbuches des gregorianischen Gesanges und anderer Schriften über Kontrapunkt, Orgelspiel usw. griff in die Diskussion über die Neuausgabe der Medicaea ein durch seine zwei Schriften: „Offene Briefe über den Kongreß zu Arezzo“ und „Dix ans après le Décret »Romanorum Pontificum« concernant les livres officiels de plain-chant“ (Regensburg 1894). Dankbar wird in Holland anerkannt, daß durch die Mühewaltung und den beseelenden Einfluß dieses eifrigen Vorkämpfers für würdige Kirchenmusik der St. Gregoriusverein jetzt so treffliche Erfolge aufzuweisen hat.

5. Frankreich. Aus dem Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts sind einige theoretische Schriften über den Choral zu

[1]) Vgl. Gregorianische Rundschau 1902, S. 112, 134.

nennen, welche indessen zu der eigentlichen Erneuerung des Choralgesanges nichts beigetragen haben. Abbé Nicolas Roze (1745—1819) verfaßte eine Schrift: „Méthode du plain-chant“; Henry Hardonia, Domkapellmeister und Kanonikus zu Reims, gab 1808 ein für seine Zeit recht brauchbares Lehrbuch des liturgischen Gesanges für die Diözese Reims heraus; Alexandre Choron (gest. 1834 in Paris), Begründer einer Chorgesangschule, aus welcher später das „Conservatoire de musique classique et religieuse“ hervorging, schrieb unter anderem ein musiktheoretisches Elementarwerk unter dem Titel: „Méthode élémentaire de musique et de plain-chant“ (1819).

Eine neue Epoche für den Choralgesang in Frankreich wurde eingeleitet durch die liturgischen Werke und Anregungen des Abtes Dom Prosper Guéranger, durch die Veröffentlichung des St. Gallener Antiphonars und durch die Auffindung des Antiphonars von Montpellier. Prosper Guéranger, geb. 1805, gest. 1875, seit 1837 Abt des neugestifteten Benediktinerklosters Solesmes (Diözese Le Mans) und später Generalabt der französischen Benediktinerkongregation, verfolgte zunächst das Ziel, die im 17. und 18. Jahrhundert willkürlich eingeführten Diözesanliturgien, welche von der römischen bedeutend abwichen, zu verdrängen und die Einheit mit der römischen Liturgie wiederherzustellen. Es gelang ihm, dieses Ziel allmählich zu erreichen; von Bedeutung war hierbei zunächst sein Werk „Institutions liturgiques“ [1]). Die ersten Erfordernisse zu einer Wiedereinführung des alten römischen Chorals waren erstens die Beschaffung von geeigneten Choralausgaben, zweitens das richtige Verständnis für die Eigenart der gregorianischen Gesänge, insbesondere ihres Rhythmus und Accents. Guéranger begann zunächst selbst sich mit dem Wesen des gregorianischen Chorals vertraut zu machen, und dies geschah mit solchem Erfolge, daß es ihm nach allgemeiner Ansicht gelang, die alte Sangesweise des Chorals wiederzugewinnen [2]). Er wußte den Choralmelodien einen solchen Accent, einen solchen Rhythmus zu geben, von welchem niemand vor ihm eine Ahnung hatte [3]). Die von Guéranger gefundenen Prinzipien wurden von einem Freunde desselben, dem Kanonikus Gonthier le Mans, in dessen 1859 erschienenes Werk „Méthode raisonnée de plain-chant“ aufgenommen.

Noch schwieriger, weil nur durch mühselige Vergleichung von Handschriften lösbar, war die Aufgabe, liturgische Gesangbücher [4]) herzustellen, welche die älteste erreichbare Gestalt der Melodien enthielten. Guéranger betraute einen seiner Ordensgenossen Dom Jausion damit, behufs späterer Herausgabe von liturgischen Büchern die Choralfrage zu studieren. Letzterer wählte sich als Mitarbeiter einen Novizen, den

---

[1]) Drei Bände, Paris 1840—1852; der erste Band erschien, von Fluck bearbeitet, deutsch in Regensburg 1854; 2. Aufl. 1878—1885 in 4 Bdn.

[2]) Vgl. Katschthaler, Kurze Geschichte der Kirchenmusik, S. 368.

[3]) Gregoriusblatt 1904, S. 95.

[4]) Guéranger dachte hierbei zunächst an eine für seine Klöster notwendig gewordene Neuauflage des monastischen Graduale und Antiphonale.

damals 23jährigen Joseph Pothier[1]). Diese beiden arbeiteten nun unter der Aufsicht Guérangers an der Auffindung und Vergleichung alter Choralhandschriften und an der Feststellung der ältesten erreichbaren gregorianischen Melodien. Während dieser umfangreichen Vorstudien starben Guéranger[2]) und Jausion. Der Nachfolger Guérangers, Dom Couturier, gab Pothier mehrere Mitarbeiter, welche Kopien von alten Manuskripten anzufertigen hatten. So erschien seit 1880 eine Reihe von liturgischen Publikationen. Den Anfang bildete das theoretisch-geschichtliche Werk Pothiers „Les mélodies grégoriennes“ (1880)[3]); es folgte im Jahre 1883 der Liber Gradualis; später erschienen der Liber Antiphonarius, das Processionale monasticum, das Responsoriale, die Variae preces und andere Bücher liturgischen und theoretisch-historischen Inhalts[4]).

Unterdessen hatte man auch außerhalb des Benediktinerordens in Sachen des Choralgesanges nicht gerastet. Der Kardinal-Erzbischof Gousset von Reims, welcher im Jahre 1848 in seiner Diözese die römische Liturgie eingeführt hatte, ernannte eine Kommission behufs Herausgabe eines Graduale auf Grund alter Manuskripte. Das Resultat der Arbeiten dieser Kommission war ein in Paris bei Lecoffre 1859 erschienenes Graduale für die Diözesen Reims und Cambrai, bei welchem die Handschriften von Montpellier und von Murbach zugrunde gelegt waren. Als Frucht der Arbeiten Lambillottes erschien ferner in Paris 1856 die von dem Jesuiten Dufour besorgte Ausgabe eines Graduale und Vesperale.

Die Arbeiten von Lambillotte und Dufour erweckten in weiteren Kreisen das Interesse an der ältesten Geschichte des Chorals. Bis zum Jahre 1880, in welchem Pothier seine bahnbrechende Arbeit „Les mélodies grégoriennes“ herausgab, erschien eine Reihe theoretischer, praktischer und historischer Schriften über den Choralgesang. Alexandre Vincent (1797—1868) schrieb u. a. über den Rhythmus bei den Alten (1845); Analyse von des heiligen Augustinus De musica (1849); Über das Vorkommen von Vierteltönen im gregorianischen Gesange (1854); Sur la tonalité ecclésiastique de la musique du XV. siècle (1858). Jean Félix Danjou (1812—1866), Organist in Paris, regte die Frage der Reform des gregorianischen Kirchengesanges an in der Schrift „De

[1]) Dom Joseph Pothier, geb. 1835 zu Bouzemont in Lothringen, trat 1859 in das Benediktinerkloster zu Solesmes ein und wurde 1898 Abt des Klosters St. Wandrille.

[2]) Von Guéranger stammt außer der schon oben genannten Schrift noch das auch in Deutschland sehr verbreitete Werk: „L'année liturgique“, 15 Bände, Paris 1841—1901; die letzten drei Bände sind von Fromage herausgegeben. Die deutsche Bearbeitung des Werkes („Das Kirchenjahr“) begann im Jahre 1904 in dritter Auflage zu erscheinen.

[3]) Deutsch von P. Ambrosius Kienle 1881 unter dem Titel: „Der gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und seine geschichtliche Überlieferung.“

[4]) Genannt seien: La tradition dans la notation du plain-chant, 1882; De la „virga“ dans les neumes, 1882; Méthode du chant grégorien, 1902.

l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique" (1844) und legte die Resultate seiner umfassenden Studien über die Geschichte des Kirchengesanges in seiner Revue de la musique religieuse, populaire et classique (1845—1849) nieder. Unter anderen hochwichtigen mittelalterlichen Musikmanuskripten entdeckte er auf seiner 1847 mit Morelot unternommenen Reise durch Südfrankreich und Italien auch das berühmte Antiphonar von Montpellier. (Vgl. Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., 1905, S. 270.) Abbé Cloet behandelte im Jahre 1850 in seiner sehr beachtenswerten Schrift über die „Reform des liturgischen Gesanges" die Frage, welcher Musiker oder Meister des Choralgesanges die größte Gewähr biete, diese Reform durchzuführen. Darauf wurde von Cloet folgende Antwort gegeben: „Ohne die Dienste verkennen zu wollen, die viele Musiker unserer Zeit der Geschichte und Theorie des Choralgesanges geleistet haben und noch leisten, sagen wir doch: Der Künstler, welcher die meiste Gewähr für das Werk der Wiederherstellung des liturgischen Gesanges bietet, wird derjenige sein, der sich vor allem andern und fast ausschließlich mit dem Studium und der Übung der gregorianischen Musik beschäftigt hat. Ihm wird das Werk der Reform anvertraut werden."[1]) Diese Arbeit wurde, wie noch später erörtert werden wird, vom Papste Pius X. dem P. Joseph Pothier, Abt des Benediktinerklosters St. Wandrille anvertraut. Charles Louis Hanon, geb. 1820, Organist zu Boulogne-sur-Mer, veröffentlichte daselbst 1860 ein Buch: „Système nouveau pour apprendre à accompagner tout plain-chant à première vue." Louis Bignon, geb. 1827, gest. 1874 als Organist und Lehrer der Komposition am Konservatorium zu Marseille, gab heraus: „Méthode pratique d'accompagnement du plain-chant" (Paris). Ernest Grosjéan, geb. 1844, 1868 Domorganist und Orgelkomponist zu Verdun, veröffentlichte: „Théorie et pratique de l'accompagnement du plain-chant" (Verdun). Touzé, Abbé zu Paris, verfaßte eine Schule für den gregorianischen Kirchengesang unter dem Titel: „Méthode élémentaire de plain-chant appliquée à l'édition de la commission de Reims et de Cambrai" (Paris 1854). Charles Duvois, geb. 1830, 1851 Domkapellmeister zu Autun, gründete später als Kapellmeister und Organist in Moulins eine Singschule, die zu den besten in Frankreich gezählt wird; er gab u. a. außer mehreren kirchlichen Vokalkompositionen auch eine neue Methode der Begleitung des gregorianischen Gesanges heraus (Paris). Marie Jules Dupoux, Abbé, geb. 1844, zuerst Kirchenkapellmeister zu Avignon, kehrte nach längerem Aufenthalt in Amerika nach Europa zurück und beteiligte sich mit Aufsätzen in mehreren kirchenmusikalischen Zeitschriften an den Kontroversen über den gregorianischen Gesang. (Vgl. Riemann, Musiklexikon, 6. Aufl., 1905, S. 323.) Abbé Fr. Raillard

---

[1]) Vgl. die Artikel des „Osservatore romano" vom 13., 15. und 22. März 1908 und der „Germania" vom 19. April 1908, Nr. 91, 1. Beilage, über „die Vatikanische Ausgabe des Graduale Romanum und die Rückkehr zum gregorianischen Gesang".

(1804—1887) schrieb: Explication des neumes, 1852; Le chant grégorien restauré, 1861; Mémoire sur la restauration du chant grégorien, 1862, sowie zwei Abhandlungen über das Vorkommen von Vierteltönen im gregorianischen Gesange. Juste Adrien de Lafage (1801—1862), ein geschätzter Musikgelehrter und Kirchenkomponist, welcher im Verein mit dem schon genannten Choron den Choral und die kontrapunktische Musik in Frankreich zu heben suchte, begründete 1859 die Zeitschrift „Le plain-chant" und verfaßte mehrere Schriften über den gregorianischen Choral, von denen die bedeutendste ist: Cours complet de plain-chant (1855—56, 2 Bde). Stephan Morelot, geb. 1820 zu Dijon, Dekan der juristischen Fakultät daselbst, lieferte wertvolle Beiträge zu Coussemakers „Histoire de l'harmonie au moyen-âge" und schrieb ferner über Choralbegleitung folgende Schriften: Éléments d'harmonie appliqués à l'accompagnement du plain-chant, 1861; Manuel de psalmodie en fauxbourdons à 4 voix, 1855. Louis Niedermeyer (1802—1861), wirkte, obwohl Protestant, zugunsten der katholischen Kirchenmusik durch die von ihm begründete und von d'Ortigue fortgesetzte kirchliche Musikzeitung „La Maîtrise"; er war auch als Komponist von Messen und Motetten geschätzt. Joseph Louis d'Ortigue (1802—1866), Organist an der Thomaskirche in Paris, schrieb: Abécédaire du plain-chant (1841); Sur la notation proportionelle du moyen-âge, 1847; Dictionnaire liturgique, historique et théorique du plain-chant, 1853; Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant, 1856 (mit Niedermeyer gemeinschaftlich); La musique à l'église, 1861. Um die Kenntnis der mittelalterlichen Musiktheoretiker machte sich der schon genannte Charles de Coussemaker (geb. 1805 zu Bailleul, gest. 1876) verdient[1]); derselbe schrieb folgende neben mehreren für die Geschichte der polyphonen Musik wichtigen Werken noch: Mémoire sur Hucbald, 1841, und Joannis Tinctoris Tractatus de musica, 1875. Berühmt wurde er vor allem durch das Sammelwerk „Scriptores de musica medii aevi" (1864—1876, 4 Bde.), worin das Gerbertsche Werk fortgeführt wurde. Endlich ist aus der Mitte des 19. Jahrhunderts noch der Choraltheoretiker Abbé Th. E. Normand (geb. 1812, seit 1842 Organist in Paris) zu nennen, welcher unter dem Pseudonym Théodule Nisard folgende Werke veröffentlichte: Le plain-chant parisien (1846); La science et la pratique du plain-chant (eine mit Leclerc gemeinsam ausgeführte Bearbeitung des gleichnamigen Werkes von Jumilhac); Dictionnaire liturgique, historique et pratique du plain-chant et de la musique de l'église au moyen-âge et dans les temps modernes (1854, mit d'Ortigue zusammen bearbeitet); Méthode du plain-chant, 1855; Études sur la restauration du chant grégorien au XIX[e] siècle, 1856; L'accompagnement du plain-chant sur l'orgue; Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue d'après les maîtres des XV[e] et XVI[e] siècles, 1860; Notice sur

[1]) Vgl. die Monographie über denselben von R. Schlecht in Haberls Cäcilienkalender 1877, S. 81 ff.

l'antiphonaire bilingue de Montpellier, 1865[1]); Bibliographie du plain-chant; L'archéologie musicale et le vrai chant, 1896 (herausgegeben von Al. Kunc), 2. Aufl. 1897.

Die Editionen Pothiers und die von ihm entwickelten methodischen Grundsätze wurden bald nach dem Erscheinen seiner ersten Schriften vielfach bekämpft, besonders von den Bearbeitern und Verteidigern der Medicaea. Man unternahm es daher in Solesmes, die Arbeiten Pothiers gegen ungerechtfertigte Angriffe zu verteidigen. An der Spitze der diesem Zwecke gewidmeten Unternehmungen standen zwei Ordensgenossen Pothiers, Dom Schmidt und Dom Mocquereau (Prior von Solesmes). Der erstgenannte hatte Pothier zum Kongreß nach Arezzo begleitet; er veranlaßte die Errichtung einer für den gregorianischen Choral bestimmten Druckerei und verfaßte neben einem verbreiteten theoretischen Werke (Méthode pratique) mehrere archäologische Arbeiten über den gregorianischen Choral[2]). Mocquereau begründete in der seit 1889 erscheinenden „Paléographie musicale" ein musikgeschichtliches Sammelwerk von ganz hervorragender Bedeutung. Der Zweck derselben war der auf die getreue Wiedergabe von Manuskripten gegründete Beweis für die Übereinstimmung der Pothierschen Choralausgaben mit der ältesten Choraltradition[3]). Daneben verteidigte Mocquereau die Methode Pothiers noch in einigen Artikeln und Broschüren[4]).

Bezüglich der allgemeinen Einleitung, welche 8 Kapitel umfaßt und in der von den Herausgebern der Paléographie musicale das Studium des Choralrhythmus für das allernotwendigste erklärt und die Frage um die Melodie als vollkommen gelöst proklamiert wird, macht P. U. Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1890, S. 94,

---

[1]) Normand hatte von diesem berühmten Kodex eine getreue Kopie für die Pariser Bibliothek geliefert.

[2]) Vgl. Gregoriusblatt 1904, No. 8 und 9, S. 96.

[3]) Bisher sind 9 Bände erschienen, welche eine entsprechende Anzahl Tafeln mit neumierten Gesängen enthalten. Die Wiedergabe der Manuskripte wird in der Paléographie nicht durch Nachzeichnen mit der Hand auf dem Wege der Lithographie oder Autographie bewerkstelligt, welcher Manier stets größere oder kleinere Mängel anhaften, sondern durch Lichtdruck (Phototypie), der gestattet, ein vollkommenes Nachbild des Manuskripts samt allen ursprünglichen Zügen usw. mit vollkommener diplomatischer Genauigkeit zu geben.

[4]) Genannt seien: A travers les manuscripts; L'école grégorienne de Solesmes. Sa méthode critique (Rassegna Gregoriana, 1904); die hochbedeutsame rhythmische Studie „Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rythme grégorien"; L'art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères; Petit traité de psalmodie; La psalmodie romaine et l'accent tonique latin, 1895; Notes sur l'influence de l'accent et du cursus tonique latins dans le chant ambrosien, 1897; Méthode de chant grégorien, 1899; Le décret du 14. février 1906 et les signes rythmiques des Bénédictins de Solesmes. Rome 1906. Nähere Angaben über die Arbeiten Mocquereaus bietet der Artikel von P. Bohn: „Die Benediktiner von Solesmes und ihre Arbeiten zur Wiederherstellung des traditionellen gregorianischen Chorals." Gregoriusblatt 1904, No. 8 und 9.

folgende Einwendungen: „Die Behauptung, daß die notierten Melodien die getreue Übertragung der neumierten Gesangstücke und also die echt gregorianischen seien, kann nicht als richtig anerkannt werden 1. wegen Ungenügendheit des Ähnlichkeitsprinzipes; 2. wegen Unzuverlässigkeit der Tradition bezw. wegen der Unfähigkeit des menschlichen Gedächtnisses zu einer solchen ihm zugemuteten grandiosen Leistung; 3. wegen der historisch feststehenden Tatsache der lange erst nach Gregor I. geschehenen Entwicklung des sogenannten mittelalterlichen Tonsystems, nach welchem allein die im 10. Jahrhundert notierten Melodien eingerichtet sind; ferner streitet dagegen 4. das natürliche und allgemeine Streben des menschlichen Geistes, das, was er sicher vererben will, auch mit klarer und sicherer Schrift zu fixieren; 5. die so abweichende, regel- und normlose Deutung bezw. Übertragung der Neumen in Noten."[1])

Außer Mocquereau sind noch folgende Benediktiner von Solesmes zu nennen, welche Beiträge zur Geschichte des Chorals geliefert haben: Germain Morin, der in seiner Schrift „Les véritables origines du chant grégorien" (2. Aufl. 1905) die aus der Zeit vor Johannes Diaconus stammenden Zeugen für die Autorschaft Gregors d. Gr. anführt und dabei insbesondere die Behauptungen Gevaërts für den hellenistischen Ursprung der liturgischen Gesänge beleuchtet; G. Cagin, Verfasser der Schrift „Un mot sur l'Antiphonale Missarum", Solesmes 1890; J. Parisot, der in seinem Werke „Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie" (Paris 1899) eine neue Sammlung maronitischer, syrischer und chaldäischer Kirchengesänge veröffentlichte[2]).

Von sonstigen neueren Choraltheoretikern Frankreichs seien noch genannt: Georges Houdard (L'art dit grégorien d'après la notation neumatique, 1897; Le rythme du chant dit grégorien, 1899; La cantilène romaine, 1905); J. Artigarum (Le rythme des mélodies grégoriennes, 1899)[3]); Foucault, Bischof von Saint Dié, Verteidiger eines mehr mensuralistischen Choralrhythmus; Abbé Villetard, einer der geistreichsten französischen Choralisten, Verfasser einer mit feinstem Humor geschriebenen Broschüre „Ab hoc et ab hac"; Villettarol[4]); Clément (Histoire générale de la musique religieuse); Pierre Aubry, ein gelehrter Neumenforscher, Professor an der Universität Paris, geb.

---

[1]) Vgl. dazu die interessante Abhandlung Kornmüllers: „Gibt es noch echt gregorianische Melodien?" Kirchenmusikal. Jahrbuch 1901, S. 64 ff., und die Aufsätze in den Jahrgängen 1876, 1877, 1878 der Trierer „Cäcilia" von Hermesdorff.

[2]) Näheres über den Inhalt dieser Schrift, speziell über den Bau der betreffenden Melodien s. bei Haberl im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1900, S. 159.

[3]) Der Verfasser, ein eifriger Verteidiger des Taktes im Choral, sucht zu beweisen, daß der Choral bis auf Gregor III. im Takt gesungen worden sei, selbst die Psalmen. Vgl. Kirchenmusikal. Jahrbuch 1900, S. 144.

[4]) Derselbe hielt bei der Zentenarfeier Gregor d. Gr. in Rom (1904) einen Vortrag über die Mnemotechnik in der liturgischen Poesie und im Gesang. Vgl. Gregorianische Rundschau 1904, S. 127.

1874, veröffentlichte eine Schrift „Der tonische Rhythmus in der liturgischen Musik und im Gesang der christlichen Kirchen des Mittelalters“ (1903), „La musicologie médiévale“ (1899); Antoine Dechevrens, S. J., geb. 1840 (Du rythme dans l'hymnographie latine, 1895; Études de science musicale, 3 Teile, 1898—1900)[1]); Nachtrag IV zur 2. Studie 1899: De la musique Arabe; Le rythme grégorien. Réponse à Mr. Pierre Aubry (1904); C. Cartand (Chant grégorien, Solesmes, ein vortreffliches Handbuch zur Einführung in das Wesen des Chorals); Aloys Kunc (Domkapellmeister in Toulouse, Redakteur der französischen „Musica sacra“, gest. 1895); Dom Pierre Bastien, Benediktiner in Maredsous (Méthode élémentaire du chant grégorien, 1904); D. Alexandre Grospellier, Grenoble (in der Revue du chant grégorien, 1906); Duclos; Nouguès; F. Moreau; P. Perriot; Ch. Mégret; R. Moissenet; F. J. Leclerq; Amédée Gastoué, Professor an der Schola cantorum in Paris und seit 1907 auch Redakteur der vortrefflichen Zeitschrift „La Tribune de St. Gervais“, Verfasser mehrerer gediegener musiktheoretischer Werke (Les principaux chants liturgiques (Paris 1903); Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien (1904); Paléographie musicale byzantine (1907); Les origines du chant romain (1907); L'Antiphonaire grégorien [Paris 1907]), eröffnete am 13. November 1906 im Institut Catholique zu Paris einen Kursus für Kirchenmusik, insbesondere für gregorianischen Choral. Msgr. Robert du Botneau behandelte in einer kurzen Broschüre das Motuproprio des Papstes Pius' X. und den gregorianischen Choral (Paris 1906). P. Andoyer, O. S. B., ist im „Bericht“ des Straßburger Musikkongresses (1905) durch folgenden Aufsatz vertreten: Le rythme oratoire, principe de la méthode grégorienne[2]). Alexandre Fleury, S. J., veröffentlichte eine Abhandlung „Über Choralrhythmus“, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von dem amerikanischen Jesuitenpater Ludwig Bonvin (Buffalo, N. Y., Canisius-Kolleg) (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1907). Anschließend an P. Antoine Dechevrens führt Bonvin[3]) aus, daß die gregorianische Musik bis zum 11. Jahrhundert in

[1]) Dieser Autor vertritt die Auffassung, daß der gregorianische Choral von Hause aus rhythmischer Natur gewesen ist; er unternimmt eine weitgehende Auslegung der Neumen in diesem Sinne und gibt zugleich eine kritische Geschichte des Choralrhythmus nach den Musikschriftstellern des Altertums. Der Aufklärung über den Choralrhythmus sollte ausschließlich die von Dechevrens in Freiburg in der Schweiz herausgegebene Zeitschrift „Voix de St. Gall“ dienen. (Vgl. Riemann, Musik-Lexik., 6. Aufl., S. 278.) Diese Zeitschrift, welche den „Mensuralismus“ im Choral verteidigte, hat mit der Dezembernummer 1907 zu erscheinen aufgehört.

[2]) Vgl. Kirchenmusikal. Jahrbuch, 20. Jahrg., S. 30 ff.

[3]) Bonvin schrieb u. a. zwei Artikel: Two new books on Gregorian chant and its oratorical rhythm in der Zeitschrift „Church Music“ vol. I, N. 4 und vol. II, N. 1. In Nr. 1 (1908) der „Musica sacra“ von Regensburg referiert Bonvin, ein Verteidiger des „Mensuralismus“ im Choral über eine neue Schrift von J. Thibaut: „Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine“.

der griechischen und römischen Kirche theoretisch und praktisch dieselbe war, wie diejenige der orientalischen Schwesterkirchen. Notenbeispiele aus der griechischen, syrischen, chaldäischen und koptischen Liturgie dienen zum Verständnis dieser Behauptung. (Vgl. Musica sacra, Regensburg, 1907, Nr. 10, S. 122.) Von französischen Orientalisten seien hier noch neben Parisot erwähnt die Patres: Badet (über koptische Musik), Ronzevalle und Collangette zu Beyruth (über syrische und maronitische Musik), Couturier (Gesangdirektor im Seminar zur heiligen Anna in Jerusalem), J. Thibaut (Assumptionist zu Konstantinopel), Bourgault-Ducoudray u. a.

Die Schola cantorum von St. Gervais in Paris hat in neuester Zeit durch ihr Beispiel und ihr Organ „La Tribune de St. Gervais“ viel zur Förderung des Choralgesanges in ganz Frankreich beigetragen. Die bedeutendste französische Choralzeitschrift ist die in Grénoble erscheinende „Revue du chant grégorien“. Die Gesetze über Trennung von Staat und Kirche haben in Frankreich auch die größten Folgen für die Pflege der kirchlichen Musik gehabt. An vielen Orten wird die Entlassung der (bezahlten) Sänger gemeldet, in großen Kirchen ist durch die Oberhirten die ausschließliche (weil billigste) Pflege des gregorianischen Chorals angeordnet. Dies letztere wird von Fachblättern als freudiges Resultat verzeichnet[1]).

6. Deutschland. Wie in andern Ländern Europas, so war auch in Deutschland der Choralgesang um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht ganz vergessen. Es erschienen in jener Zeit sogar verschiedene theoretisch-praktische Schriften über den gregorianischen Choral, so von dem Franziskaner Basilius Schwarz (gest. 1863 als Prediger an der Hofkirche zu Salzburg), von dem um alle Zweige der Kirchenmusik höchst verdienten schwäbischen Pfarrer Eduard Ortlieb (geb. 1807, gest. 1861)[2]), von dem Priester und späteren Domchordirektor und Domorganisten in Münster Franz Joseph Antony (gest. 1837)[3]), von dem Freiburger Dompräbendar und Domkapellmeister Leopold Lumpp (geb. 1801)[4]), von dem Priester Franz Xaver Reihing (geb. 1804, gestorben als Pfarrer zu Schmiechen, Diözese Rottenburg)[5]), von dem

---

[1]) Vgl. Gregorianische Rundschau 1906, S. 46.

[2]) Ortlieb begründete 1842 den Stuttgarter Kirchenmusikverein sowie eine musikalische Verlagshandlung, rief das „Organ für kirchliche Tonkunst“ ins Leben und wirkte lange Zeit als Vorstand der musikalischen Sektion des christlichen Kunstvereins der Diözese Rottenburg. Er schrieb ein theoretisches Werk über den Choral unter dem Titel: „Der priesterliche Altargesang.“

[3]) Derselbe veröffentlichte ein Buch über Orgelbau sowie ein „Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges“ (1829) und mehrere praktische liturgische Bücher.

[4]) Er verfaßte die Schrift: „Der Choralgesang nach dem Kultus der katholischen Kirche“ (Freiburg 1837, 2. Aufl.).

[5]) Derselbe schrieb verschiedene Artikel in das „Organ für kirchliche Tonkunst“ und gab folgende Choralbücher heraus: Die solennen Präfationen mit den Responsorien, Ehingen 1857, 3. Aufl.; Cantionale chori, Gmünd 1855; Processionale, Ehingen 1856; Vesperale (Psalmen und Hymnen, 4stimmig), Tübingen 1856.

Redemptoristen Sebastian Stehlin (geb. 1800)[1]) und dem als Pfarrer zu Eibingen 1864 verstorbenen tüchtigen Kontrapunktisten Ludwig Schneider[2]), welcher sich vornehmlich um die Choralbegleitung große Verdienste erwarb. Trotz der hier und schon früher genannten Lehrbücher wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gregorianischer Choral fast gar nicht gesungen. Unter Choral verstand man meistens den Gesang ohne Instrumentalbegleitung, aber nicht den wirklichen, altkirchlichen Choralgesang[3]).

Die eigentliche Restauration des gregorianischen Chorals in Deutschland ging von Regensburg aus[4]). Das Interesse der für die Reform der Kirchenmusik begeisterten Bischöfe dieser Diözese, insbesondere der Bischöfe Valentin von Riedel und Ignatius von Senestrey[5]) (gest. 1906) und ihrer musikalischen Berater, wandte sich zwar zunächst dem polyphonen Gesange zu; man war bestrebt, den Ausartungen desselben energisch zu steuern und eine Rückkehr zu dem reineren und würdigeren Stile des 16. Jahrhunderts anzubahnen. Doch wurde auch der gregorianische Choral nicht übersehen. An erster Stelle müssen unter den Männern, welche in der Regensburger Diözese das Signal zu einer Restauration der Kirchenmusik gaben, der Kanonikus Dr. Karl Proske und sein Mitarbeiter Johann Georg Mettenleiter genannt werden. Karl Proske, zu Gröbnig bei Leobschütz (Preuß.-Schlesien) am 11. Februar 1794 als Sohn eines Bauergutsbesitzers geboren, studierte trotz seiner Neigung zum Priesterstande, dem Wunsche seines Vaters willfahrend, Medizin, wurde Militärarzt und später Königlich preußischer Kreisphysikus. Im Jahre 1822 verließ er den ärztlichen Beruf und bereitete sich in Regensburg für den geistlichen Stand vor. Im Jahre

---

[1]) Von ihm rühren folgende Schriften her: Tonarten des Choralgesanges (1842); Die neueren Schicksale des alten Choralgesanges (1857); Chorallehre (1859).

[2]) Seine Gedanken über den gregorianischen Choral und die Harmonisierung desselben sind enthalten in dem von Fr. J. Mayer und Erwin Schneider herausgegebenen Buche „Gregorianische Choralgesänge“, harmonisiert von Ludwig Schneider, Frankfurt a. M. bei Hammacher, 1866; auch mitgeteilt von K. Walter in Haberls Kirchenmusikal. Jahrbuch 1900, S. 79 ff.

[3]) Witt in den Fliegenden Blättern für kath. Kirchenmusik, 1888, No. 10.

[4]) Von dem kunstsinnigen bayrischen Könige Ludwig I. (1825—1848) wurde 1838 der Wunsch ausgesprochen, daß „in dem einem ursprünglichen, reinen Baustile zurückgegebenen Dome zu Regensburg nur der Choralgesang mit oder ohne Orgelbegleitung stattfinden möge“.

[5]) Dieser Oberhirt, dessen kraftvoller, weiser und väterlicher Fürsorge und Leitung die Regensburger Diözese sich fast ein halbes Jahrhundert erfreute, achtete auf die Zierde des Hauses Gottes und die genaue Einhaltung der liturgischen Vorschriften vom Anfang seines Episkopates an aufs strengste und genaueste und zählte die Verbindung der Musik mit der Liturgie ebenfalls unter die Sorgen seines Hirtenamtes; er gab seinem Willen für die Beibehaltung der vom Bischof Valentin angeordneten liturgisch-kirchlichen Musik in der hohen Domkirche wiederholt mit den Worten Ausdruck: „So lange ich lebe, darf und soll nichts geändert werden.“ (Vgl. Mus. sacra, Regensburg 1906, S. 102.)

1826 zum Priester geweiht, wurde er zuerst Chorvikar und 1830 Kanonikus an der Alten Kapelle zu Regensburg; er starb am 20. Dezember 1861. Proskes Bedeutung beruht zunächst darin, daß er die Schätze kirchlicher Tonkunst aus früheren Jahrhunderten, insbesondere aus dem klassischen Zeitalter derselben, dem 16. Jahrhundert, der Vergessenheit zu entreißen und für die kirchenmusikalischen Bestrebungen seiner Zeit zu verwerten suchte. Von Proskes Bemühungen um die Verbesserung der polyphonen Musik soll noch an anderer Stelle gehandelt werden. Um die Wiedereinführung und Pflege des gregorianischen Chorals machte sich Proske dadurch verdient, daß er die besten Ausgaben des gregorianischen Chorals in Handschriften und Drucken sammelte, das Interesse des ihm persönlich nahe stehenden Bischofs von Regensburg für den altkirchlichen Choralgesang rege erhielt, die Herausgabe von Choralbüchern und choraltheoretischen Werken auf jede mögliche Weise förderte und vor allem den Choralgesang in der Domkirche zu Regensburg zu einem mustergültigen zu gestalten bestrebt war. Proskes eifrigster Mitarbeiter auf diesem Gebiete war sein Freund J. G. Mettenleiter. Dieser, im Jahre 1812 als Sohn eines Schullehrers zu St. Ulrich bei Ulm (Württemberg) geboren, wurde, nachdem er im Königlichen Lehrerseminar zu Bamberg zum Lehrerstande vorbereitet worden war, im Jahre 1837 zum Chorregenten an der Stadtpfarrkirche zu Öttingen, 1839 zum Chorrektor an der Alten Kapelle in Regensburg gewählt. Unter der Leitung Proskes bildete sich Mettenleiter zu einem vorzüglichen Kenner des Kontrapunkts und des gregorianischen Chorals aus und arbeitete bis zu seinem im Jahre 1858 erfolgten Tode unermüdlich an der Restauration der Kirchenmusik. Er verfaßte ein Handbuch des gregorianischen Chorals unter dem Titel „Enchiridion chorale“; in demselben ist ein Teil der Choralgesänge mit Orgelbegleitung versehen. Von diesem umfangreichen Werke verfaßte der Autor einen für Studienanstalten bestimmten Auszug (Manuale breve cantionum, Regensburg 1852).

Gleichzeitig mit J. G. Mettenleiter war an einem anderen Orte Bayerns, in Eichstätt, der langjährige Leiter des dortigen Lehrerseminars Raimund Schlecht (geb. 1811, gest. 1891) auf dem Gebiete der Kirchenmusik tätig. Derselbe gab neben einer Reihe deutscher und lateinischer Kirchengesänge folgende Abschnitte aus den amtlichen kirchlichen Choralbüchern heraus: Officium in Nativitate Domini et hebdomadae sanctae (1843); Vesperae Breviarii Romani (1852); Gradualia et Offertoria de Communi Sanctorum (1853); in der Zeitschrift „Der Kirchenchor“ (1889 und 1890) erschien eine von ihm verfaßte Abhandlung: „Die liturgische Musik nach dem Caeremoniale Episcoporum.“ — Zu den wirksamen Förderern des kirchlichen Choralgesanges kann auch der bekannte Pastoralprofessor und Domkapitular Dr. Joseph Amberger (1816—1889) gezählt werden, welcher als Regens des bischöflichen Priesterseminars in Regensburg jahrelang den Unterricht im liturgischen Gesang dadurch förderte, daß er demselben persönlich beiwohnte und in Fragen der Liturgie der Berater des Bischofs Valentin von Riedel war.

Etwa zu gleicher Zeit wie in Bayern begann man auch am Rhein die kirchliche Musik zu den bewährten Prinzipien der alten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts zurückzuführen. Während der noch an einer anderen Stelle zu nennende Domkapitular Stephan Lück[1]) in Trier (1806—1883) mehr dem polyphonen Gesange seine Aufmerksamkeit zuwendete, bemühte sich der als Pfarrer von St. Ursula gestorbene langjährige Gesanglehrer am erzbischöflichen Priesterseminar zu Köln Albert Gereon Stein (1809—1881) insbesondere um die Verbesserung des Choralgesanges. Derselbe gab unter anderem das Kölnische Gesang- und Andachtsbuch (nebst Orgelbegleitung), das Antiphonarium und das Kyriale Coloniense heraus und befähigte durch seinen Eifer den Kölner Domchor zu seinen hervorragenden, weithin anerkannten kirchenmusikalischen Leistungen[2]). Besondere Erwähnung verdient der als Pfarrer zu Jüchen (Erzdiözese Köln) 1865 gestorbene Theodor Wollersheim (geb. 1806). Durch das Studium von Gerberts „Scriptores" für den altkirchlichen Choralgesang begeistert, legte dieser tüchtige Choralkenner die Resultate seiner Choralstudien in folgenden zwei Werken nieder: Theoretisch-praktische Anweisung zur Erlernung des gregorianischen Choralgesanges (3. Aufl. 1865); Die Reform des gregorianischen Gesanges, 1860. Auch bei der Herausgabe eines neuen römischen Choralbuchs für die Erzdiözese Köln war Wollersheim beteiligt. Joseph Smeddinck, Pfarrer zu Uedesheim bei Neuß (geb. 1812) übersetzte N. A. Janssens Buch „De ware Grondregels van den Gregoriaenschen Zang" (1846) und schrieb eine „Apologie des lateinischen Choralgesanges" (1853). Zu den bedeutendsten Choralforschern Deutschlands um die Mitte des 19. Jahrhunderts gehörte auch der Priester der Trierer Diözese Michael Hermesdorff[3]). Derselbe, 1833 zu Trier geboren, 1859 zum Priester geweiht, war seit 1862 Domorganist und Gesanglehrer am bischöflichen Priesterseminar zu Trier und starb 1885. Er vertiefte sich im Verein mit dem schon genannten Raimund Schlecht in die Geschichte des gregorianischen Chorals und gründete zu diesem Zweck den „Choralverein zur Erforschung der alten Handschriften behufs Wiederherstellung des Cantus S. Gregorii". Literarisch machte er sich bekannt durch die 1862 übernommene Redaktion der von Oberhoffer gegründeten Zeitschrift „Cäcilia", durch eine Übersetzung des „Micrologus" von Guido von Arezzo sowie durch die Herausgabe mehrerer Choralwerke, nämlich eines Graduale (10 Lief.), Antiphonale, Kyriale und der „Harmonia cantus choralis" (vierstimmig).

Zwei für die Entwicklung der Kirchenmusik in Deutschland und speziell auch für die Pflege des Choralgesanges bedeutsame Ereignisse waren die Gründung der Regensburger Kirchenmusikschule durch Haberl und

---

[1]) Gregoriusblatt 1883, S. 137.

[2]) Steins Büchlein: „Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer damaligen Beschaffenheit" (Köln 1864) verdient auch heute noch die Beachtung aller Kirchenmusiker. Vgl. Gregoriusblatt 1881, S. 79. Allgemeine deutsche Biographie. Bd. 35. Leipzig 1893. S. 595.

[3]) Gregoriusbote 1885, S. 14.

die im Jahre 1868 erfolgte Konstituierung des Cäcilienvereins. Franz Xaver Haberl, geb. 1840 zu Oberellenbach in Niederbayern, wurde 1862 zum Priester geweiht, wirkte von 1871—1882 als Domkapellmeister und Inspektor der Dompräbende in Regensburg. Durch die im Jahre 1874 begründete und noch heute von ihm geleitete Kirchenmusikschule, in welcher schon hunderte von Zöglingen aus allen Teilen Deutschlands, Österreichs und anderer Länder ausgebildet worden sind, hat Haberl das Verständnis und die Begeisterung für eine würdige Kirchenmusik im allgemeinen und für den gregorianischen Choral im besonderen in weiten Kreisen sehr gefördert. Seit einer Reihe von Jahren redigiert Haberl das Cäcilienvereinsorgan „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik", die „Musica sacra" und das „Kirchenmusikalische Jahrbuch".[1]) Viel verbreitet ist das nunmehr in 12. Auflage (1900) erschienene, in mehrere Sprachen übersetzte Handbuch für den Choralgesang „Magister choralis". Ausschließlich praktischen Zwecken dient das Officium hebdomadae sanctae (1887 deutsch), das Psalterium vespertinum (1888), das „Kleine Gradual- und Meßbuch" (1892). Von den zahlreichen Beiträgen Haberls zur Musikgeschichte seien folgende genannt, welche für die Choralforschung von besonderer Wichtigkeit sind: ,,Die römische Schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts" (1887); ,,Giovanni Pierluigi da Palestrina und das Graduale Romanum der Editio Medicaea von 1614" (Regensburg 1894); ,,Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher" (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1902). Im Verein mit dem Domorganisten Hanisch schrieb Haberl eine Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae, Graduale und Vesperale. Im Jahre 1889 verlieh die Würzburger theologische Fakultät dem hochverdienten Musikforscher den Doktortitel honoris causa. Im Jahre 1906 wurde Haberl zum Königlichen Geistlichen Rat ernannt.

Neben Haberl muß der Begründer und langjährige Generalpräses des Cäcilienvereins Dr. Franz X. Witt genannt werden. Geboren am 9. Februar 1834 zu Walderbach in der Oberpfalz, lernte Witt schon während seiner Vorbereitung auf den priesterlichen Beruf in Regensburg die ältere Kirchenmusik kennen. Im Jahre 1856 zum Priester geweiht, wurde er nach einer mehrjährigen Tätigkeit in der Seelsorge Chorallehrer im Priesterseminar zu Regensburg. Seit Juni 1867 wirkte er als Inspektor des Studienseminars zu St. Emmeran und Chorrektor der gleichnamigen Kirche in Regensburg, seit 1869 als Benefiziat in Stadtamhof, vom 1. Oktober 1870 bis zum 1. Oktober 1871 als Domkapellmeister in Eichstätt, hierauf zwei Jahre als Pfarrer in Schatzhofen. Im Jahre 1875 zog er sich aus Gesundheitsrücksichten nach Landshut zurück und ließ seine Pfarrei durch einen Vikar pastorieren. In Landshut lebte er zurückgezogen bis zu seinem Tode (1888). Witts Bedeutung als Kirchenkomponist und seine Verdienste um den polyphonen Gesang sollen noch an anderer Stelle gewürdigt werden. Für

[1]) Das „Kirchenmusik. Jahrbuch" wurde in seinem 21. Jahrg. (1908) von Dr. Karl Weinmann herausgegeben.

die Hebung des liturgischen Choralgesanges wirkte Witt vornehmlich durch die im Jahre 1868 in Bamberg erfolgte Gründung des Cäcilienvereins für Deutschland[1]), dessen erster Generalpräses er wurde, ferner durch die Begründung der Zeitschriften „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik“ und „Musica sacra“ sowie durch seine zahlreichen, die Geschichte, Theorie und Praxis des Choralgesanges betreffenden Abhandlungen, welche in verschiedenen Zeitschriften erschienen. Witts Verdienste fanden ihre Anerkennung unter anderem dadurch, daß Papst Pius IX. ihm den Titel eines Doktors der Philosophie verlieh und der Kardinal de Lucca ihn zum Ehrenkanonikus an der Kathedrale von Palestrina ernannte.[2])

Große Bedeutung für die praktische Pflege und die wissenschaftliche Erforschung des Choralgesanges erlangte die Benediktinerkongregation von Beuron (Hohenzollern), welche darin in erfreulicher Übereinstimmung mit den Benediktinern von Emaus in Prag, von Volders und Seckau sich befand. Unter den deutschen Mitgliedern des Benediktinerordens, welche durch literarische Tätigkeit sich um den Choralgesang Verdienste erwarben, sind zu nennen: Kornmüller, Molitor, Kienle, Vivell und Johner. Utto Kornmüller, geb. 1824 zu Straßburg, gest. 1907 als Prior zu Metten, tüchtiger Komponist und als Kirchenmusikschriftsteller eine Autorität ersten Ranges, beschäftigte sich während seiner Lyzealstudien in Regensburg unter der Leitung von Schrems und Mettenleiter mit Kirchenmusik. Nachdem er 1857 in das Benediktinerkloster zu Metten eingetreten war, übernahm er 1858 den Chorregentendienst an der genannten Klosterkirche. Von seinen zahlreichen kirchenmusikalischen Abhandlungen und Referaten kommen für die Geschichte und die praktische Pflege des Chorals besonders folgende in Betracht: Der katholische Kirchenchor (1868); Die Musik beim liturgischen Hochamte (1871); Lexikon der kirchlichen Tonkunst (2. Aufl., 1. Teil: Sachliches 1891, 2. Teil: Biographisches 1895); Gibt es noch echt gregorianische Melodien?[3]) (Kirchenmusikal. Jahrbuch 1901, S. 64—70.) Ferner sind verschiedene von Kornmüller herrührende Aufsätze über die alten Musiktheoretiker, die Neumenforschung u. a. im Kirchenmusikalischen Jahrbuche (Jahrg. 1886—1901) enthalten. P. Raphael Molitor, seit 1905 Abt von St. Joseph bei Coesfeld, Diözese Münster in Westfalen, geboren am

[1]) Nach § 2 der Statuten obliegt dem „Allgemeinen Cäcilienverein zur Förderung der katholischen Kirchenmusik“ auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dezember 1870 auch die Pflege des gregorianischen Chorals, und es ist bekannt, daß der Cäcilienverein diese seine Aufgabe nach jeder Richtung hin durch Ausbreitung der offiziellen Choralbücher, durch Instruktionskurse, durch Aufführungen und durch Förderung einer zweckmäßigen und korrekten Begleitung der Choralgesänge zu erfüllen jederzeit bestrebt gewesen ist.

[2]) Vgl. Dr. Franz Witt. Ein Lebensbild von Dr. Anton Walter. Pustet, Regensburg, 2. Aufl. 1906.

[3]) Der Autor vertritt hier die Ansicht, daß „die aus den Neumen in Noten übersetzten Gesänge des 10. und 11. Jahrhunderts nicht mehr die Gesänge des heiligen Gregor I. seien“ (a. a. O. S. 67). Vgl. § 20. Papst Gregor I., S. 105 bis 109.

2. Februar 1873 in Sigmaringen als Sohn des als Komponist und Reformator der katholischen Kirchenmusik in Schwaben bekannten Münsterchordirektors von Konstanz, Joh. Bapt. Molitor, Verfasser mehrerer theoretisch-praktischer Schriften über den Choral[1]), wurde besonders als Erforscher der nachtridentinischen Choralreform und als Gegner des von Fr. X. Haberl in dieser Frage eingenommenen Standpunkts bekannt. Die hierfür in Betracht kommenden Schriften sind folgende: Die nachtridentinische Choralreform zu Rom, zwei Bände, 1901 und 1902 (Leipzig bei Leuckart); Reform-Choral, historisch-kritische Studie, (Freiburg i. Br. 1901). P. Ambrosius Kienle, geb. den 8. Mai 1852 zu Laiz bei Sigmaringen, gest. 1905, schrieb eine sehr geschätzte, in mehreren Auflagen verbreitete „Choralschule" (Freiburg i. Br., 3. Aufl. 1899), das „Kleine kirchenmusikalische Handbuch" (1893), ferner die Broschüre „Maß und Milde in kirchenmusikalischen Dingen" (1901), „Über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangchöre" (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885); er übersetzte endlich Pothiers „Les mélodies grégoriennes" (Der gregorianische Choral, 1881). P. Coelestin Vivell aus der Beuroner Kongregation schrieb eine historische Studie über den Choral unter dem Titel: „Der gregorianische Choral, eine Studie über die Echtheit seiner Tradition" (Graz 1904), sowie das kleine, zu gleicher Zeit erschienene Schriftchen: „Die liturgische und gesangliche Reform des heiligen Gregor d. Gr. (Seckau 1904). Eine vorzügliche Broschüre ist ferner Vivells „Erklärung der vatikanischen Choralschrift" (Graz 1906). Dominicus Johner, Benediktiner von Beuron, ist der Verfasser einer recht brauchbaren „Neuen Schule des gregorianischen Choralgesanges" (Regensburg 1906).

Im Anschluß an die eben erwähnten Benediktiner möge der dem Jesuitenorden angehörige deutsche Choralforscher Gerhard Gietmann genannt sein, welcher in seiner „Musikästhetik" (Freiburg i. Br. 1900) auch die Entwicklung des gregorianischen Chorals und seinen ästhetischen Wert behandelte; einen geschichtlichen Beitrag zur Choralfrage bietet seine Schrift: „Die Wahrheit in der gregorianischen Frage; Choral nach den Handschriften und nach Schriftstellern" (Paderborn 1904). Demselben Orden gehört auch der zurzeit in Brescia wirkende P. Joseph Weidinger an, der in vielbemerkten Referaten (im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1901, S. 143 ff. und 1903, S. 162 ff.) sich gegen Molitors Auffassung von der nachtridentinischen Choralreform wandte. Joseph Mohr, S. J., (1834—1892) wurde durch seine trefflichen Kirchen-Gesangbücher sowie durch seine „Anleitung zur kirchlichen Psalmodie" bekannt. Einen empfehlenswerten „Wegweiser zur Erlernung des traditionellen Choralgesanges" veröffentlichte in Graz (1906) Otto E. Drinkwelder, S. J., Präfekt und Gesanglehrer am erzbischöflichen Knabenseminar in Travnik (Bosnien).

---

[1]) Der gregorianische Choral als Liturgie und Kunst, Hamm i. W. 1904. (Frankfurter Zeitgem. Broschüren); Unsere Lage. Ein Wort zur Choralfrage in Deutschland nach der neuesten Kundgebung Pius' X. und der Kongregation der heiligen Riten, 1904; Deutsche Choral-Wiegendrucke, 1904.

Von deutschen Choraltheoretikern der letzten Jahrzehnte seien noch folgende genannt: Bernhard Kothe, geb. 1821, gest. 1897 als Seminaroberlehrer und Königl. Musikdirektor in Breslau[1]; Georg Jakob, Dr. theol.[2]), gestorben 1903 als Domdechant in Regensburg; Dr. Mühlenbein (geb. 1867), Militärpfarrer in Dieuze[3]; Wilhelm Brambach (geb. 1841), 1872—1904 Oberbibliothekar der Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe[4]; Peter Bohn, Gymnasialoberlehrer a. D. in Trier (geb. 1833), bekannt als Übersetzer einiger Werke mittelalterlicher Musiktheoretiker[5] und als Verfasser einiger musiktheoretischer Schriften[6]; Dr. Franz Mathias, Regens des Priesterseminars und Dozent für katholische Kirchenmusik an der Universität in Straßburg (geb. 1871), Komponist und Verfasser mehrerer gediegener Artikel über den gregorianischen Choral[7] und Herausgeber einer mustergültigen Choralbegleitung; der elsässische Priester Martin Vogeleis (geb. 1861), Bibliothekar in Straßburg[8]; Benedikt Widmann, geb. 1820, Rektor a. D. in Frankfurt a. M., Verfasser mehrerer kirchenmusikalischer Artikel im Gregoriusblatt; Paul Krutschek, Priester der Diözese Breslau (geb. 1846), bekannt durch seine vielverbreitete Schrift: Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche (1901, 5. Aufl.); Dr. Franz Jos. Selbst, Domdekan und Professor der Theologie in Mainz („Der katholische Kirchengesang beim heiligen Meßopfer", (2. Aufl. 1890); Dr. Valentin Thalhofer (geb. 1825) Dompropst und Professor in Eichstätt, gest. 1891, bekannt

---

[1]) Von den Publikationen Kothes kommen für die Geschichte des Chorals folgende in Betracht: Abriß der Musikgeschichte, 7. Aufl. 1901; Musikalisch-liturgisches Wörterbuch (1890); Die Musik in der katholischen Kirche, 1862.

[2]) Bekannt ist dessen Werk „Die Kunst im Dienste der Kirche". 5. Auflage 1901.

[3]) Von ihm stammen die Schriften: „Über Choralgesang" (Trier 1900), „Über Choralgesang. Notizen zur Frage der Choral-Lesarten" (Daun 1901), sowie mehrere Artikel in kirchenmusikalischen Zeitschriften.

[4]) Er verfaßte folgende Schriften: Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter, 1881; Die Musikliteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule, 1883; Hermanni Contracti musica, 1884; Die Reichenauer Sängerschule, 1888; Gregorianisch. Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des gregorianischen Gesanges, 1895 (gegen Gevaërt).

[5]) Magistri Franconis ars cantus mensurabilis; Oddos von Clugny Dialog; Glareani Dodecachordon (übersetzt); Philipp von Vitry.

[6]) Das liturgische Rezitativ und dessen Bezeichung (sic!) in den liturgischen Büchern des Mittelalters, 1887; Der Einfluß des tonischen Accents auf die melodische und rhythmische Struktur der gregorianischen Psalmodie, übersetzt aus der Paléographie musicale der Benediktiner von Solesmes 1894.

[7]) Genannt sei vor allem die Studie: Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist; vgl. Gregoriusblatt 1903, No. 7 u. 9; Dissertationsschrift: „Die Tonarien" (1902).

[8]) Er veröffentlichte in der „Festschrift zum internationalen Kongreß für gregorianischen Gesang zu Straßburg 1905" Konrads von Zabern Traktat „De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum" (1474) sowie eine kurze Biographie des choralkundigen Papstes Leos IX. (1049—1054); ferner in der Cäcilia-Straßburg: Studien über Georg Muffat, Ottomar Luscinius (1898), Sebastian von Brossard (1899); im Kirchenmusikal. Jahrbuch (1901) über Franz Xaver Murschhauser.

durch einen in seine „Liturgik“ eingefügten Überblick über die Geschichte der katholischen Kirchenmusik; Dr. Anton Walter, geb. 1845, Geistlicher Rat und Religionsprofessor zu Landshut, gest. 1896, Verfasser einer geschätzten Biographie Witts und mehrerer, sehr gediegener kirchenmusikalischer Aufsätze in Zeitschriften; Oskar Fleischer, geb. 1856, seit 1895 Professor an der Universität Berlin und Vorsitzender der 1899 von ihm begründeten „Internationalen Musikgesellschaft“, Verfasser zweier wertvoller Werke über die Geschichte des Chorals[1]); Gustav Jacobsthal, geb. 1845, seit 1875 Professor an der Universität Straßburg, veröffentlichte u. a. zwei sehr wertvolle Arbeiten: „Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts“ (1871) und „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche“ (1897); Karl Walter, geb. 1862, Seminarlehrer in Montabaur, Verfasser mehrerer Artikel „Zur Geschichte der Choralbegleitung“ in der Musica sacra (Regensburg) und im Kirchenmusikalischen Jahrbuch; Heinrich Böckeler, geb. 1836, Stiftskanonikus, Domchordirigent und Leiter der Kirchenmusikschule „Gregoriushaus“ zu Aachen, seit 1876 Redakteur des Gregoriusblattes, gest. 1899; Werner Schönen, geb. 1847, seit 1892 Pfarrer in Lennep, von 1886—1903 Redakteur des „Gregoriusboten“; Rudolf Bornewasser, geb. 1866, seit 1899 Direktor des „Gregoriushauses“ zu Aachen, Redakteur des „Gregoriusblattes“ und des „Gregoriusboten“; Georg Viktor Weber, geb. 1838 zu Ober-Erlenbach bei Frankfurt a. M., 1866—1904 Domkapellmeister in Mainz, seit dieser Zeit Domkapitular daselbst, Komponist einiger gediegener Messen, veröffentlichte u. a. „Manuale cantus ecclesiastici juxta ritum S. Romanae ecclesiae“ (ed. secunda Moguntiae 1897), „Über Sprachgesang“ (Mainz 1883), „Die Verbesserung der Medicaea“ (Mainz 1901) und mehrere Artikel im Gregoriusblatt; Paul Schmetz, geb. 1845, Seminarmusiklehrer zu Montabaur, gest. 1897 als Kreisschulinspektor[2]); Alois Schenk, Dekan in Klausen (geb. 1839), ein tüchtiger Kirchenkomponist, der begeistert für die kirchenmusikalische Reform eintrat[3]); Michael Haller, geb. 1840, 1867 Seminarinspektor und Stifts-Kapellmeister, seit 1899 Kanonikus am Kollegiatstift der Alten Kapelle zu Regensburg, ein sehr bedeutender Komponist und Verfasser geschätzter musik-theoretischer Lehrbücher[4]); Franz Commer, geb. 1813 zu Köln, seit 1845 Chordirektor an der Hedwigskirche zu

---

[1]) Das Accentuationssystem Notkers in seinem Boëthius, 1863; Neumenstudien, drei Bände, 1895, 1897 und 1904.

[2]) Sein Werk: „Die Harmonisierung des gregorianischen Choralgesanges“ erschien 1894 in 2. Auflage; Schmetz schrieb ferner eine Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae und eine Abhandlung über die historische und praktische Bedeutung des Liber Gradualis von Dom Pothier (1884).

[3]) Er verfaßte neben mehreren kleineren Abhandlungen die Schrift: „Zwei wichtige Fragen der Kirchenmusikalischen Reform“: I. Ist eine durchgreifende Verbesserung der Kirchenmusik selbst auf Landchören möglich? II. Stellung und Pflicht des Klerus gegenüber der Kirchenmusik, Regensburg 1877.

[4]) Für die Behandlung des Chorals kommt in Betracht sein Werk: „Die harmonische Modulation der Kirchentonarten“, Regensburg.

Berlin und Mitglied der Akademie der Künste[1]), gest. 1887; U. L. Kirnberger, Verfasser eines für Klerikal- und Lehrerseminare empfehlenswerten „Lehr- und Übungsbuches des gregorianischen Choralgesanges" (2. Aufl. Freising 1878); Joseph Auer, tüchtiger Komponist, geb. 1856 zu Staudach (Niederbayern), Pfarrer in Osterwaal, Herausgeber des „Literarischen Handweisers für Freunde der katholischen Kirchenmusik" (Regensburg bei Pawelek)[2]); Dr. J. N. Ahle, Domherr in Augsburg („Die Choralausgabe der heiligen Ritenkongregation [Editio Medicaea], ihre Geschichte und Stellung unter den liturgischen Büchern der römisch-katholischen Kirche", Regensburg 1895); Dr. Andreas Schmid, Universitätsprofessor und Direktor des Georgianum in München („Der Kirchengesang nach den Liturgikern des Mittelalters", Kempten, Kösel, 1900); Konrad Reitz, Priester der Diözese Speyer („Der römisch-liturgische Gesang oder der gregorianische Gesang", Speyer 1880); J. B. Tresch, früher Domkapellmeister in Eichstätt, jetzt Stadtpfarrer und Geistlicher Rat in Hipoltstein und Diözesanpräses des Eichstätter Diözesan-Cäcilienvereins („Das Notwendigste und Wichtigste über und vom gregorianischen Choral", Eichstätt 1879); Christian Krabbel, Repetent am erzbischöflichen Albertinum zu Bonn („Prinzipien der Kirchenmusik", Bonn 1893); Hermann Lauer, Kaplan zu Neudingen („Choraltheorie, zunächst für Theologen bearbeitet", Donaueschingen 1902); Theodor Kewitsch, geb. 1834 zu Posilge (Westpreußen), 1866—87 Seminarmusiklehrer in Berent, gest. 1903 in Berlin („Choralgesanglehre", Trier 1873); Heinrich Oberhoffer, geb. 1824 zu Pfalzel bei Trier, seit 1861 Professor der Musik am Schullehrerseminar zu Luxemburg, gest. 1885, bekannt als Begründer der kirchenmusikalischen Zeitschrift „Cäcilia", deren erster Redakteur er (von 1862—1878) war. Heinrich Schauerte, geb. 1863, Priester der Diözese Paderborn, schrieb mehrere kleine wertvolle Schriften zur Förderung der liturgischen Musik[3]). Von Karl Ott, Gerichtsassessor in Ravensburg (Württemberg), wurde in der „Gregorianischen Rundschau" (Jahrg. 1903, No. 9 u. ff.) der „Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie" dargestellt. Dr. Karl Weinmann, Stiftskapellmeister in Regensburg, veröffentlichte das „Hymnarium Parisiense" (Regensburg 1905) und eine kurze „Geschichte der Kirchenmusik" (Kempten 1906). Msgr. Dr. Hermann Bäuerle, geb. den 24. Oktober 1869 zu Ebersberg (Württemberg), Ehrendomherr von Palestrina, Fürstlich Thurn und Taxis'scher Hofkaplan in Regensburg, Komponist mehrerer kirchlicher Vokalwerke und Herausgeber zahlreicher

---

[1]) Derselbe hielt an der Berliner Hochschule für Musik Vorträge über den gregorianischen Choral.

[2]) Überaus verdienstlich ist seine Schrift: „Die Entscheidungen der heiligen Ritenkongregation in bezug auf Kirchenmusik nach der Ausgabe der Decreta authentica", Regensburg, Pustet, 1901.

[3]) Er behandelte in geistvoller Weise „das Wesen", „die Akte" und „die natürlichen Teile der heiligen Musik", Paderborn 1893; außerdem verfaßte er einen „Musikalischen Kommentar zum Missale Romanum" sowie eine kleine „Geschichte der liturgischen Musik" (1894), 32 S.

Messen und Motetten Palestrinas in einer für den heutigen Gebrauch praktischen Form, veröffentlichte: Der vatikanische Choral in Reformnotation mit Beibehaltung der Nota quadrata. Versuch einer erleichterten, nach Sinn und Übersicht vereinfachten Notenschrift für den gregorianischen Choralgesang auf zeitgemäßer Grundlage für die liturgische Praxis zugunsten einer möglichst weitgehenden Pflege des Chorals entsprechend den neuesten Verordnungen der kirchlichen Oberbehörde. (Styria, Graz 1907)[1]. Für die Hebung des Choralgesanges im Elsaß war eifrig tätig Theophil Groß, gest. 1906 als Pfarrer von Pfastatt.

Endlich verdient noch der in der deutschen Musikwelt als Komponist und in katholischen kirchenmusikalischen Kreisen wegen seiner Liebe zum gregorianischen Choral und seiner schriftstellerischen Tätigkeit (Der gregorianische Choral und die „Choralfrage" 1901) wohlbekannte Professor Anton Urspruch (geb. 1850, gest. 1907 in Frankfurt a. M.) erwähnt zu werden. Obgleich Urspruch nicht Katholik war, wandte er in den letzten Jahren seine rege Aufmerksamkeit und sein ganzes musikalisches Wissen und Können der Frage nach der harmonischen Begleitung des gregorianischen Chorals zu und stellte sich das Problem, die Melodien desselben mit dem ihnen eigenen Rhythmus im polyphonen Stil zu verwerten. Als Lösung dieses Problems hinterließ uns dieser bedeutende Komponist ein Kyrie für vierstimmigen gemischten a capella-Chor über das Kyrie „Lux et origo" der Ostermesse (No. I der Vaticana)[2].

An dieser Stelle sei der internationale Kongreß für gregorianischen Gesang kurz erwähnt, der in den Tagen vom 16. bis 19. August 1905 in Straßburg im Elsaß unter der Leitung des Professors Dr. Peter Wagner aus Freiburg (Schweiz) getagt hat. Der Verlauf dieses von zahlreichen Teilnehmern aus Deutschland, Österreich-Ungarn, Frank-

---

[1]) Diese Reform-Choralnotation setzt nach der eigenen Angabe des Verfassers „an die Stelle der vier Linien das Fünfliniensystem, sie kennt nur den Violinschlüssel, sie bietet die einzelnen Vortragsstücke nicht in der relativen, sondern in der absoluten Tonhöhe, sie bringt den Text der Gesänge auf eigener Linie in wortgetreuer deutscher Übersetzung, sie gibt auch die Rubriken in deutscher Sprache wieder, sie notiert alle Noten prinzipiell in gleicher Form ■ (im Werte einer „Brevis") als Notae quadratae, sie führt einige dynamische Vortragszeichen in den Choral ein, sie reguliert die Phrasierung durch Atmungszeichen entsprechend zunächst den Interpunktionen des Worttextes, sowie durch Absatz — oder Lesezeichen zu engerer Gruppierung von zusammengehörigen oder zu trennenden Wörtern, sie verwendet zur Erzielung einer richtigen Betonung des Textes außer der in allen liturgischen Büchern üblichen Accentuierung der betonten Textsilbe auch innerhalb (bezw. oberhalb) der Melodie besondere, direkt verständliche Accentzeichen: das metrische Längezeichen — (Strich) für die betonte Silbe, die aber nicht verlängert werden darf, und das Kürzezeichen ◡, welch letzteres aber meist nur über zwei- und mehrnotigen Tongruppen zu dem ausgesprochenen Zwecke angebracht wird, gerade diese Silben (besonders auch in der Arsis und Anakrusis) leicht, ja nicht schwerfällig vorzutragen (— und ◡ wären also notationelle Mahnzeichen zu größerer Aufmerksamkeit)".

[2]) Vgl. Gregoriusblatt 1907, No. 3.

reich, Belgien, Holland, Italien, Spanien, England, Irland, Luxemburg, der Schweiz und Amerika besuchten Kongresses, der als ein Markstein in der Geschichte der Entwicklung des Choralgesanges bezeichnet werden kann, soll noch später ausführlicher besprochen werden.

Der Choral ist zwar zu einer Zeit entstanden, in welcher an eine harmonische Begleitung desselben nicht gedacht wurde. Doch haben die veränderten Verhältnisse und Bedürfnisse der neueren Zeit dazu geführt, daß der Choralbegleitung eine gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wurde (s. o. S. 290ff). Durch theoretische Unterweisung und durch Ausarbeitung gut harmonisierter Choralsätze haben sich neuestens besondere Verdienste erworben: Fr. Diebels („Der musikverständige Organist" und „Die Kirchenmusik im harmonisierten Gesange"), Dr. Witt, Dr. Haberl, Hanisch, Quadflieg, Schildknecht, Mohr, Van-Damme, Schmetz, Dr. Singenberger, Koenen, Piel, Nekes, Dr. Mathias, Springer u. a.

Zum Schluß seien noch einige deutsche Musikschulen genannt, an denen der gregorianische Choral mit Verständnis gepflegt wird. Am Königl. Kirchenmusikinstitut zu Berlin leitet der hochgeschätzte Kirchenkomponist Prof. Karl Thiel die Übungen im gregorianischen Choral[1]. Das Konservatorium zu Köln hat seit 1892 zwei kirchenmusikalische Fächer in seinen Lehrplan aufgenommen, nämlich Choral und Liturgie; den Unterricht in denselben erteilt Herr Domkapellmeister Msgr. Cohen. Schon erwähnt wurden die von Haberl begründete Regensburger Kirchenmusikschule sowie das Aachener „Gregoriushaus", 1882 von Böckeler gestiftet. Ferner bestehen in Freiburg i. Br., Trier und Paderborn Kirchenmusikschulen, in Münster eine Organistenschule. In Beuron werden seit 1907 in der „St. Gregorius-Akademie" kirchenmusikalische Kurse abgehalten. In Wien wird vom „Vereinigten Cäcilien- und Ambrosius-Verein" eine gut besuchte Lehranstalt für kirchliche Kunst unterhalten.

7. Österreich und die Schweiz. Die von Regensburg und anderen Teilen Deutschlands ausgehende Bewegung zugunsten der Choralrestauration pflanzte sich auch nach Österreich und der Schweiz fort. An erster Stelle ist der schon wiederholt erwähnte P. Anselm Schubiger, Benediktiner in Einsiedeln, zu nennen. Dieser, im Jahre 1815 zu Uznach geboren, trat frühzeitig, und zwar schon als fertiger Klavierspieler, in das Kloster zu Einsiedeln ein, wurde daselbst 1839 zum Priester geweiht und beschäftigte sich alsbald auch eifrig mit der Geschichte des Chorals. Er durchforschte die musikgeschichtlichen Handschriften seiner eigenen Klosterbibliothek sowie anderer Schweizer Klöster und wurde zunächst in weiteren Kreisen dadurch bekannt, daß er die Echtheit des von Lambillotte herausgegebenen „gregorianischen" Antiphonars von St. Gallen bestritt. Er schrieb hierauf mehrere Abhandlungen über mittelalterliche Musik, insbesondere über den von ihm entdeckten Verfasser der Sequenz Victimae paschali (Wipo). Von einem größeren Werke über die Neumenschrift erschien ein Teil bei Benziger in Einsiedeln unter dem Titel: „Die Sängerschule von St. Gallen und ihre Geschichte vom 8. bis 12. Jahr-

[1]) Vgl. den Artikel von K. Jendrossek im Gregoriusblatt 1900, No. 9 und 10

hundert.“ Seine weitere literarische Tätigkeit, die er bis in das späte Alter fortsetzte, fand reiche Anerkennung. Er starb im Jahre 1888.

Es seien hier gleich die Ordensgenossen Schubigers aus österreichischen Benediktinerklöstern genannt, welche um die Erforschung und Pflege des Chorals sich besondere Verdienste erworben haben: Abt Benediktus Sauter von Emaus in Prag (gest. 1908), schrieb ein „von seinen Mönchen“ herausgegebenes Werk ästhetisch-liturgischen Charakters: „Der liturgische Choral“ (Freiburg i. Br. 1903). Von P. Suitbert Birkle, Benediktiner zu Seckau, stammt ein „Katechismus des Choralgesanges“ (Graz 1903) sowie das größere Werk: „Der Choral, das Ideal der katholischen Kirchenmusik“ (Graz 1906). P. Michael Horn, geb. 1859, gleichfalls dem Seckauer Kloster angehörig, seit 1902 Redakteur der „Gregorianischen Rundschau“, schrieb mehrere gediegene Abhandlungen in deutschen und französischen kirchenmusikalischen Zeitschriften und veröffentlichte außer mehreren eigenen Kirchenkompositionen eine Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae. Bekannt ist, daß die Benediktiner auch praktisch auf dem Gebiete der Choralreform durch Einführung eines mustergültigen Gesanges in ihren Klöstern gewirkt haben; besonderen Ruf genießt in Österreich das Kloster Emaus in Prag.

Von sonstigen österreichischen Kirchenmusikern, welche für die Geschichte des Chorals in Betracht kommen, sei zunächst der Salzburger Fürsterzbischof Kardinal Johannes Katschthaler genannt, welcher ebenso wie seine Vorgänger Eder und Haller dem Choralgesange seine Fürsorge zuwendete. Er begründete 1886 die „Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift“ (Salzburg bei Mittermüller) und schrieb eine geschätzte „Kurze Geschichte der katholischen Kirchenmusik“ (Regensburg 1893). Durch seine Bemühungen wurden die bei Pustet erschienenen Choralbücher in der Diözese Salzburg eingeführt. Fr. Mühlberger, Pfarrer in Zlabings (Mähren), gab „Kirchenmusikalische Essays“ als „Beiträge zur Reform der katholischen Kirchenmusik“ und ein Handbuch des Choralgesanges (3 Bde. 1877) heraus. Joseph Böhm, geb. 1841, gest. 1893 zu Wien, seit 1877 Kapellmeister an der Hofpfarrkirche zu Wien und Direktor der Kirchenmusikschule des Ambrosiusvereins, verfaßte neben anderen musiktheoretischen Werken eine Schrift „Über den Zustand der katholischen Kirchenmusik in Wien und Umgebung“ (1875); er gilt als einer der verdienstvollsten Beförderer einer würdigeren Kirchenmusik in Österreich[1]). Edmund Langer, Archivar in Tetschen, Redakteur der „Christlichen Akademie“ und der „Hirtentasche“, schrieb über liturgische Musik verschiedene Abhandlungen in kirchenmusikalischen Zeitschriften. Joseph Zangl (1821—1897), im Jahre 1846 zum Priester geweiht, schrieb ein „Handbuch für den römischen Choralgesang zum Gebrauche für Organisten“ (1865)[2]). Monsignore Ignaz Mitterer,

---

[1]) Vgl. Gregoriusblatt 1893, S. 96.

[2]) Erwähnt seien hier die böhmischen Komponisten: Johann Skroup (Schkraup), geb. 1811, Komponist, 1845 Domkapellmeister und 1846 Lehrer am theologischen Seminar zu Prag (Manuale pro sacris functionibus; Musica sacra pro populo) und Joseph Zvonař (1824—1865), Direktor der Organistenschule,

geb. 1850, seit 1885 Domkapellmeister in Brixen, Propst von Ehrenburg, ein hervorragender Kirchenkomponist, stellte „die wichtigsten kirchlichen Vorschriften über katholische Kirchenmusik" in einem bei Coppenrath in Regensburg (1905, 4. Aufl.) erschienenen Werke zusammen und schrieb außerdem einen „Praktischen Leitfaden für den Unterricht im römischen Choralgesange" (ebendaselbst). Der Theologieprofessor Dr. A. Gassner verdient hier Erwähnung wegen seines 1867 erschienenen „Handbuchs der Pastoral", worin auch „die Kirchenmusik nach dem Geiste der Liturgie und nach den kirchlichen Bestimmungen" behandelt ist. Der Benediktiner Magnus Ortwein, seit 1869 Gymnasialdirektor in Meran, gediegener Komponist, schrieb ein auch für die Choraltheorie in Betracht kommendes Werk „Über Sprachgesang" (1883). Der Jesuit Theodor Schmid (1837—1903), langjähriger Musikdirektor in der „Stella matutina" zu Feldkirch, verfaßte mehrere in den Stimmen aus Maria-Laach erschienene Abhandlungen und Referate aus dem Gebiete der Choralgeschichte (Principes musicae; Referat über das Molitorsche Werk: Die nachtridentinische Choralreform), ferner eine Reihe von Aufsätzen über „Das Kunstschöne in der Kirchenmusik nach den Prinzipien der Summa theologica des heiligen Thomas von Aquin"[1]). Camillo Grunewald, Professor des liturgischen Gesanges am Priesterseminar zu Raab (Ungarn), veröffentlichte 1905 ein praktisches Choralbuch, welches die wichtigsten Regeln und Anweisungen über den gregorianischen Choral sowie die sämtlichen Gesänge des Priesters in der heiligen Messe, im feierlichen Chorgebet, in der Karwoche usw. enthält und zwar in doppelter Lesart (nach der Medicaea und nach den Büchern von Solesmes). Max Springer, Organist der Abtei Emaus in Prag, verfaßte zwei treffliche Lehrbücher: „Die Kunst der Choralbegleitung" (die ausführlichste Abhandlung, die wir bis jetzt über diesen für die Choralrestauration so wichtigen Gegenstand besitzen), „Der liturgische Choralgesang in Hochamt und Vesper, dessen Harmonisierung und Erklärung" (Regensburg 1907) sowie eine Orgelbegleitung zum Kyriale Vaticanum (Regensburg 1907). Endlich seien noch die verdienstvollen Herausgeber der „Gregorianischen Rundschau", Universitätsprofessor Johann Weiß in Graz und der (schon o. S. 358 erwähnte) Benediktiner P. Michael Horn[2]) genannt.

Von Schweizern sei zunächst A. Portmann, Theologieprofessor und Chorherr in Luzern genannt, welcher ein theoretisches Werk über Kirchenmusik („Die Kirchenmusik; Fragen und Prinzipien zu ihrer Lösung", Luzern 1887) schrieb. Zu erwähnen ist ferner J. G. Ed. Stehle, geb. 1839 zu Steinhausen (Württemberg), seit 1874 Dom-

---

später der Sophienakademie und Chorregent der Trinitatiskirche in Prag; „er verfaßte die erste Harmonielehre in böhmischer Sprache und machte sich verdient um die Erforschung der Geschichte der böhmischen Kirchenmusik". (Vgl. Riemanns Musiklexikon, 6. Aufl. 1905, S. 1507); ferner Jos. Proksch (1794 bis 1864), Direktor einer von ihm gegründeten Musikbildungsanstalt zu Reichenberg in Böhmen, Verfasser eines trefflichen Büchleins: „Aphorismen über katholische Kirchenmusik" (Prag 1858).

[1]) Kirchenmusikal. Jahrbuch 1883, 1884, 1885.

[2]) Seit 1906 ist P. Horn alleiniger Schriftleiter der Gregorian. Rundschau.

kapellmeister zu St. Gallen, ein fruchtbarer und ausgezeichneter Kirchenkomponist, gab die kirchenmusikalische Zeitschrift „Der Chorwächter“ sowie eine Schrift unter dem Titel: „Chorphotographien“ heraus. Arnold Walther, geb. 1846, seit 1908 Dompropst in Solothurn und Diözesanpräses des Baseler Cäcilienvereins, schrieb eine sehr geschätzte „Leichtfaßliche Anleitung zum gregorianischen Choralgesang“ (Selbstverlag). Als einer der hervorragendsten Choralforscher der Gegenwart ist endlich der Universitätsprofessor zu Freiburg i. d. Schw. Dr. Peter Wagner (geb. 1865 zu Kürenz bei Trier) zu nennen. Derselbe schrieb neben zahlreichen Artikeln in kirchenmusikalischen Zeitschriften folgende wertvolle Beiträge zur Geschichte und Theorie des Chorals: Einführung in die gregorianischen Melodien, ein Handbuch der Choralkunde, Freiburg i. d. Schw. (1895, 2. Aufl. 1. Teil 1901 als „Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters“); Neumenkunde, Freiburg 1905. Seinen Standpunkt zur Frage nach dem Werte der Medicaea legte P. Wagner in dem Artikel dar: „Die Entstehungsgeschichte eines Choralbuches“ (Schweizerische Rundschau, 3. Jahrg. 1902—03, 5. Heft, S. 360 ff.). Der Verfasser leitet die von ihm zu Freiburg i. d. Schw. begründete „Gregorianische Akademie“, welche als Kirchenmusikschule eines verdienten Rufes sich erfreut. Neben dieser wirkt in der Schweiz noch die 1889 gegründete und von Breitenbach geleitete Musikschule in Luzern. Große Verdienste als Regenerator der Kirchenmusik in der Schweiz erwarb sich der 1906 verewigte Bischof Leonhard Haas von Basel—Lugano—Solothurn.

8. Italien. In Italien begann erst in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts das Interesse für die Hebung und Verbesserung des Choralgesanges rege zu werden und Früchte zu tragen. Bis dahin befand sich in diesem Lande, wie gründliche Kenner des kirchlichen Lebens in Italien offen erklärt haben, die Kirchenmusik und besonders auch der Choralgesang in einem beklagenswerten Zustande. Daß die Verhältnisse nicht bessere sein konnten, ergibt sich aus den um die Mitte des 19. Jahrhunderts und in den darauf folgenden Dezennien in Italien gebrauchten Lehrbüchern[1]) des gregorianischen Chorals von Pietro Alfieri (1855)[2]), Pietro Balestra (3. Aufl. 1878), Antonio Berrone (1882), Domin. Milano (1887), Michele Agresti (1887). Auch die etwas besseren Lehrbücher des Sizilianers Jacob Lo Re (1883) und Stefano Gamberini aus Bologna (1890) lassen noch vieles vermissen, da die vom Choralrhythmus und von den Neumen handelnden Abschnitte ganz unzureichend sind und auch Regeln über gute Ausführung des

[1]) In diesen war die eigentliche Natur des gregorianischen Gesanges durch Modernisierungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

[2]) Pietro Alfieri, geb. 1801 zu Rom, Kamaldulensermönch und Lehrer des Gesanges am englischen Kolleg zu Rom, veröffentlichte 1855 ein „Lehrbuch des gregorianischen Gesanges“, das sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts fast in jedem Priesterseminar, wo überhaupt Unterricht im liturgischen Gesange erteilt wurde, in den Händen der Seminaristen befand. Alfieri schrieb auch eine Anweisung zur Orgelbegleitung der Choralgesänge (1840) und „Ratschläge für Wiederherstellung des gregorianischen Gesanges“ (1843).

Choralgesanges fast ganz fehlen. Bis in das vorletzte Dezennium des 19. Jahrhunderts hinein war die Behandlung des Choralgesanges in Italien fast überall eine trostlose[1]).

Eine Wendung zum Bessern wurde zunächst in Rom angebahnt durch die von dem Generalpräses des allgemeinen Cäcilienvereins Dr. Witt mit Unterstützung der Vereinspräsiden in Irland und Amerika gegründete Scuola gregoriana all'Anima. Diese an der deutschen Nationalkirche all'Anima nunmehr existierende Gesangschule wurde am 4. November 1880 mit etwa 25 Zöglingen eröffnet. Ihr erster Direktor war der Schweizer Priester Msgr. Dr. Peter Müller; ihm stand der Lehrer und Disziplinar der Schule Ernst von Werra tatkräftig zur Seite.

Ein zweites Ereignis, welches das Interesse der katholischen Kirchenmusiker wieder auf den liturgischen Choral hinlenkte, war der 1882 zu Arezzo abgehaltene „Europäische Kongreß für liturgischen Gesang". Die von diesem Kongreß gegebenen Anregungen zur Wiederherstellung der älteren, von den Benediktinern zu Solesmes verteidigten Choralmelodien fanden zwar zunächst bei Leo XIII. keine günstige Aufnahme; durch ein Dekret der Ritenkongregation vom 10. April 1883 wurde im Interesse der Einheitlichkeit des Choralgesanges der Gebrauch der auf der Medicaea beruhenden Choralmelodien von neuem empfohlen. Erst später, aber noch unter Leo XIII., wurden die Bestrebungen der Benediktiner von Solesmes begünstigt und gefördert[2]).

Das erwachende Interesse für den gregorianischen Choral äußerte sich alsbald an verschiedenen Orten Italiens, besonders zunächst in Oberitalien. Die Cäcilienschule in Mailand richtete unter anderem Spezialkurse für liturgischen Gesang ein. Der in Arezzo gegründete und nach Guido von Arezzo benannte „Internationale Verein zur Hebung der Kirchenmusik" gab im Jahre 1883 als erstes Werk das Antiphonarium Ambrosianum heraus. Der Einfluß des deutschen Cäcilienvereins äußerte sich in Italien dadurch, daß die von dem Jesuitenpater Santi[3]) gefertigte Übersetzung des Haberlschen Magister choralis ins Italienische weite Verbreitung fand. Zu den ersten Förderern der kirchenmusikalischen Reform in Italien ist auch der Prior des Benediktinerklosters zu Monte Cassino, seit 1908 Abt des Benediktinerklosters St. Maria zu Florenz, Dom Ambrogio M. Amelli (geb. 1848 zu Mailand) zu nennen. Derselbe gründete im Jahre 1874 eine kirchliche Gesangschule zu Mailand und gab seit 1877 die Musica sacra (in Mailand) heraus, welche

---

[1]) Katschthaler, Kurze Geschichte der Kirchenmusik, S. 331.

[2]) In welcher Weise unter Pius X. die auf die Wiederherstellung der älteren Choralmelodien gerichteten Bestrebungen von Erfolg gekrönt waren, soll noch im folgenden Abschnitte näher dargelegt werden.

[3]) P. Angelo de Santi, geb. 1847 zu Triest, wurde, nachdem er einige Zeit das bischöfliche Knabenseminar zu Zara geleitet und, durch Leo XIII. angeregt, für die Civiltà cattolica in Rom mehrere kirchenmusikalische Artikel geschrieben hatte, zum Lehrer des gregorianischen Gesanges an zwei römischen geistlichen Seminaren, dem Seminarium Romanum und dem Sem. Pium ernannt (1888) und gründete an letzterer Anstalt eine Scuola gregoriana. Am 14. Juli 1890 legten die Zöglinge des vatikanischen Seminars St. Peter unter der Leitung P. Santis eine glänzende Probe ihrer kirchenmusikalischen Schulung

er bis zu seinem 1885 erfolgten Eintritt in das genannte Kloster selbst redigierte. Er war der erste italienische Cäcilienvereinspräsident. Seinem Betreiben war die Abhaltung des schon erwähnten kirchenmusikalischen Kongresses zu Arezzo zu verdanken. Im Jahre 1880 veröffentlichte er die Schrift: D. Thomae Aquinatis de arte musica; 1883 edierte er im Auftrage des zu Arezzo gegründeten internationalen kirchenmusikalischen Vereins das Antiphonarium Ambrosianum; er war ein eifriger Verteidiger der Choralausgaben von Pothier. Nachdem Papst Leo XIII. sich zugunsten der von den Benediktinern zu Solesmes eingeschlagenen Richtung ausgesprochen hatte, veröffentlichte Amelli die klassisch schön geschriebene Broschüre: L'apostolato della musica sacra nel secolo XX, Monte Cassino 1904[1]).

Unter den neuesten italienischen Choraltheoretikern sind noch Ettore Ravegnani, Giulio Bas und Antonio Bonuzzi zu nennen. Ersterer, welcher längere Zeit zu Cesena als Lehrer der Kirchenmusik gewirkt und in mehreren Priesterseminaren Italiens Choralkurse abgehalten hatte, wurde im Jahre 1904 Domkapellmeister und Chorallehrer am Priesterseminar zu Ferrara. Von ihm stammt das sehr geschätzte Werk: Metodo compilato di canto gregoriano[2]). Giulio Bas, ein Schüler Rheinbergers (1895—1897), Organist an S. Luigi in Rom, verfaßte ein kurzes, aber alles Wesentliche enthaltendes choraltheoretisches Werk: Nozioni di canto gregoriano, Rom 1905; er ist ein Anhänger der von Dom Mocquereau in Solesmes vertretenen rhythmischen Prinzipien[3]). In ähnlicher Weise wie Charles Bordes mit seiner Schola cantorum in Paris, sucht in neuester Zeit auch Giulio Bas mit einer Elite von vorzüglichen Sängern in Rom und in andern Städten Italiens durch musterhafte Aufführungen kirchlicher Musik den Sinn für ernste und kirchliche Tonkunst zu wecken[4]). Antonio Bonuzzi, gest. 1894 in Verona, ein um die Besserung der kirchenmusikalischen Verhältnisse in Oberitalien sehr verdienter Priester, schrieb als sein letzes Werk: Metodo teorico-practico di canto gregoriano. Einer der ersten und tüchtigsten Vorkämpfer für die Hebung der katholischen Kirchenmusik in Italien und ein einflußreicher Schriftsteller war auch der Advokat Pier Constantin Remondini, gest. 1893 in Genua. Ein eifriger Förderer der Kirchenmusik in Italien ist auch der Seminarprofessor Luigi Madella in Crema. Als eine der angesehensten

---

vor Leo XIII. ab. Bei der 1891 in Rom abgehaltenen 1300jährigen Jubelfeier der Thronbesteigung des heiligen Papstes Gregor d. Gr. behandelte P. Santi im vatikanischen Seminar die Tätigkeit der Päpste Gregor I. und Leo XIII. und den liturgischen Gesang; P. Amelli besprach das gegenseitige Verhältnis des ambrosianischen und gregorianischen Gesanges. A. de Santi ist Mitglied der päpstlichen Kommission für die Herausgabe der vatikanischen Choralbücher, Begründer und Hauptmitarbeiter des „Rassegna Gregoriana."

[1]) Vgl. Gregorianische Rundschau 1904, S. 115.

[2]) Gregorianische Rundschau 1903, S. 113.

[3]) Gregorianische Rundschau 1904, S. 115. Als Streitschrift gegen den englischen Benediktiner Dom T. A. Burge, der scharfe Stellung gegen die Theorien der neu-solesmensischen Schule genommen hatte, veröffentlichte G. Bas: Rythme grégorien. Rom 1906.

[4]) Gregorianische Rundschau 1906, S. 124.

kirchenmusikalischen Zeitschriften Italiens ist die von G. Bas redigierte Rassegna Gregoriana in Rom (seit 1902) zu nennen. Am 14. September 1889 fand ein kirchenmusikalischer Kongreß zu Soave statt. 1890 wurde nach Erlaß des 1889 erschienenen Hirtenbriefes Sr. Eminenz des Kardinals Dominicus Agostini von Venedig eine Schola cantorum in Venedig unter der Direktion des Giov. Tebaldini aus Brescia gegründet.

Am 2. bis 4. Dezember 1897 wurde unter dem Protektorate des Kardinal-Erzbischofs Ferrari als Abschluß der 15. Centenarfeier zu Ehren des heiligen Ambrosius ein Kongreß für Kirchenmusik in Mailand abgehalten. Die seit dem vorletzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts in Fluß geratene Bewegung zugunsten der kirchenmusikalischen Reform hatte schon unter Leo XIII. die Errichtung neuer Schulen für liturgischen Gesang sowie das erhöhte Interesse der Bischöfe für die Pflege des Chorals in den Priesterseminaren zur Folge. In Palestrina wurde 1897 eine Schule für Kirchenmusik gegründet, ebenso in Bari[1]. Am Königl. Konservatorium zu Pesaro wird 1898 durch Professor Ant. Cicognani zum erstenmal auch Unterricht in der Kirchenmusik erteilt. Auf dem archäologischen Kongresse zu Rom (1900) wurde der liturgische Gesang in der 4. Sektion unter der Leitung P. Amellis behandelt. In Arezzo wurden schon 1902 die Choralausgaben von Solesmes eingeführt. Von bischöflichen Maßnahmen zur Hebung des Choralgesanges wird in den letzten Jahren aus den Diözesen Bari, Tarento, Bitonto, Concordia und Rimini berichtet. Die Augustinermönche von S. Monica in Rom gründeten eine Schola cantorum, welche in der Kirche des heiligen Augustinus die liturgischen Gesänge ausführen. In dem von Leo XIII. neugegründeten Priesterseminar von Anagni wurde ebenfalls dem Choralstudium eine angemessene Stelle unter den Unterrichtsdisziplinen eingeräumt. In Neapel wurde eine Scuola gregoriana von dem Komponisten und Musikschriftsteller Eduardo Bottigliero (geb. 1864) gegründet. In der Kirche des heiligen Paulus zu Rom führten die Benediktiner die traditionellen Gesangsweisen ein und machten damit beim feierlichen Gottesdienst am 25. Januar 1903 den Anfang[2]. Von besonderer Bedeutung war es, daß Leo XIII. im Jahre 1898 den bekannten Komponisten Dom Lorenzo Perosi zum Direktor der Sixtinischen Sängerkapelle[3] ernannte, welchem es durch seine Energie gelang, alte Mißbräuche zu beseitigen und die kirchlichen Prinzipien in der Ausführung der Kirchengesänge durchzuführen. Zu erwähnen ist ferner, daß im Jahre 1901 in Rom zur Hebung der liturgischen Musik eine eigene Kommission ernannt wurde, an deren Spitze Filippo Capocci steht. Dieselbe trat besonders unter Pius X. in Tätigkeit[4]. Msgr.

---

[1] Gregorianische Rundschau 1903, S. 114.

[2] Gregorianische Rundschau 1903, S. 67.

[3] Leo XIII. verbot 1878 die Anstellung neuer Kastraten als Sopranisten und Altisten in der Sixtinischen Sängerkapelle. Als Ersatz hat man Knabenstimmen gewählt. Diese Sängerkapelle, welche in Zukunft aus 30 Knaben und 10 Männern (wozu 6 Ersatzmänner treten) bestehen soll, hat durch Pius X. 1906 ein neues Regolamento erhalten.

[4] Es sei bei dieser Gelegenheit noch der gründliche Kenner der griechi-

Capecelatro, Erzbischof von Capua, erließ 1906 eine Verordnung, nach welcher die drei in der Metropolitankirche neben den dort wirkenden Mansionari anzustellenden Priester (Benedittini) sich vor dem Generalvikar und drei Examinatoren einer Gesangsprüfung unterziehen sollten. Das offizielle Vereinsorgan des italienischen Cäcilienvereins „Il Bolletino Ceciliano" schreibt dazu: „Das ist ein wirklich praktischer Weg, um das Studium und die Ausführung des Choralgesanges in den Diözesen zu heben und den Kathedralen gute Sänger zu sichern, die wirklich würdige Interpreten der herrlichen und edlen gregorianischen Melodien sind, die von dem Heiligen Vater Pius X. in ganz providenzieller Art der ganzen Kirche wiedergegeben wurde. Möge ein solches Beispiel in anderen Kathedralen Nachahmung finden."[1])

Aus Anlaß der 13. Zentenarfeier Gregors des Großen fand 1904 vom 6. bis 14. April in Rom ein von den bedeutendsten Choralkennern aller Nationen stark besuchter Choralkongreß statt, auf welchem das Thema der Wiederherstellung des traditionellen Gesanges in glanzvollen Darlegungen behandelt wurde. Hatte schon vorher der traditionelle Choral in Gegenwart des Papstes, des Kardinalskollegiums, zahlreicher Prälaten aus allen Teilen der Welt seinen offiziellen Einzug in St. Peter in Rom gehalten, so „symbolisierte ein aus Zöglingen aller theologischen Institute Roms gebildeter Sängerchor" durch die Aufführung traditioneller Choralgesänge während der Papstmesse am 11. April „die Annahme der gregorianischen Restauration durch die ganze katholische Welt."[2])

Nachdem auf dem kirchenmusikalischen Kongreß zu Turin (6. bis 8. Juni 1905) die Gründung eines italienischen Cäcilienvereins beschlossen worden war, ernannte Papst Pius X. zum Präsidenten dieses Vereins den H. H. P. Amelli O. S. B. in Monte Cassino.

In Padua wurde unter der Leitung P. de Santis S. J. vom 10. bis 12. Juni 1907 ein Provinzialkongreß für Kirchenmusik abgehalten, auf dem der von Maestro Perosi schriftlich eingesandte Vorschlag, das gesamte Volk möge während des Hochamtes zum feierlichen Bekenntnis des Glaubens das Credo mit dem Chor mitsingen, volle Zustimmung fand. Man kam überein, daß dieser Gebrauch nicht allein beim Hochamt, sondern auch bei anderen Gelegenheiten, etwa nach der Predigt, bei Pilgerversammlungen usw. eingeführt werden solle.

Auf Antrag von Professor Cheso, der Kongreß möge die Resolution fassen, daß die in den gregorianischen Ausgaben der Benediktiner von

---

schen Kirchenmusik, der Benediktiner Dr. Hugo Athanasius Gaisser genannt, unter welchem der liturgische Gesang in der Kirche des griechischen Kollegs S. Athanasio in Rom zu großer Blüte gelangt ist. Hugo Gaisser, geb. 1853 zu Aitrach (Württemberg), ursprünglich Benediktiner der Abtei Maredsous in Belgien, widmete sich längere Zeit der Erforschung der griechischen liturgischen Musik und wirkt seit einiger Zeit in Rom. Er ist bekannt als Verfasser folgender Schriften: Le système musical de l'église grecque (1901); L'origine du tonus peregrinus (1900); Le mode dit chromatique oriental; Heirmoi von Ostern im griechischen Offizium, Rom 1905.

[1]) Cäcilia (Straßburg) 1906, S. 93.

[2]) Vgl. Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik, S. 41 und Gregorian. Rundschau 1904, S. 95, 110, 127 ff.

Solesmes eingeführten praktischen Rhythmenzeichen auch fernerhin beibehalten werden möchten, verfaßte Präsident P. de Santi, unterstützt von einer Spezialkommission, folgende zwei Erklärungen:

1. Die gregorianischen Ausgaben, welche auf Grund der vatikanischen Ausgaben nachgedruckt werden, und welche laut Erklärung des betreffenden Bischofs dieser absolut gleichen sollten, auch nach juristischer Auffassung dieselbe Autorität haben, wie die im Vatikan gedruckten, dürfen weder Zeichen im gregorianischen Notensystem, noch in dem den Noten unterstellten Text aufweisen.

2. Dagegen können die rhythmischen Zeichen anstandslos in den gregorianischen Ausgaben Aufnahme finden, welche von den Sängern zur besseren Einübung der liturgischen Melodien gebraucht werden. Solche Ausgaben privaten Charakters unterstehen nicht nur der bischöflichen Gutheißung, sondern aus dem Titel selbst muß hervorgehen, daß die Melodien zwar der vatikanischen Druckausgabe entnommen, daß ihnen aber zur Bequemlichkeit für den Gesangunterricht besondere rhythmische Zeichen beigegeben wurden.

Die im Seminar von Perugia gegründete gregorianische Musikschule wurde dem dortigen Domkapellmeister Professor Casimiri unterstellt. Derselbe gründete eine neue kirchenmusikalische Zeitschrift unter dem Titel „Psalterium", die in populärer Weise dazu beitragen soll, die kirchenmusikalischen Reformen zur Durchführung zu bringen.

9. England und Irland. Von der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemerkbaren lebhaften Bewegung zugunsten der kirchenmusikalischen Reform blieben auch England und Irland nicht unberührt. Dem Choralgesange wurde sowohl in den Priesterseminaren als auch seitens der Kirchenchöre einige Beachtung geschenkt. In London wurde im Mai 1882 ein Verein für katholische Kirchenmusik gegründet, der sich ,,Catholic Gregorian Association" nennt und unter dem Protektorate des Kardinalerzbischofs von Westminster steht. Sein Ziel ist die Verbreitung und vorschriftsmäßige Ausführung des Choralgesanges[1]. An dem im September 1897 wiedereröffneten St. Marys College zu Oscott bei Birmingham, einem Zentral-Priesterseminar für sechs englische Diözesen, wirkt der Rektor Rev. Msgr. Parkinson, ein ausgezeichneter Musiker, auch als Lehrer des liturgischen Gesanges. Derselbe hat wiederholt im Dublin Review belehrende Aufsätze über kirchenmusikalische Fragen veröffentlicht. Bei der Ende September 1901 abgehaltenen Versammlung der ,,Catholic Truth Society of Newcastle" hielt Mr. Terry, Chorleiter der Abtei Downside, einen Vortrag über die Mängel der kirchenmusikalischen Praxis in England[2]. An der Choralgesangschule der Westminsterkathedrale wirkt der als tüchtiger Gesanglehrer anerkannte Dr. Aveling. Die Benediktinermönche von Solesmes, welche zu Jarnborough in England eine Niederlassung haben, suchen durch

[1]) Gregoriusblatt 1884, S. 60.

[2]) Der Vortragende ist unterdessen zum Direktor der Choralgesangschule der Westminsterkathedrale ernannt.

choralgeschichtliche Vorträge und Instruktionskurse das Interesse für die Förderung des Choralgesanges zu erwecken. In den letzten drei Jahren wurden von den aus Solesmes vertriebenen Benediktinern in Appuldurcombe auf der Insel Wight Choralkurse gehalten. Die „Catholic Truth Society", welche von Zeit zu Zeit kleine populäre Broschüren über kirchenmusikalische Fragen herausgibt, hat eine englische Übersetzung des Mittererschen Werkes „Die wichtigsten Vorschriften für katholische Kirchenmusik" veröffentlicht[1]).

Eifrige Förderer des gregorianischen Gesanges und anderer guter Kirchenmusik waren der Kardinal-Erzbischof von Westminster und der Bischof von Beverley.

Auch in Irland wurden in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts große Anstrengungen zur Hebung der Kirchenmusik gemacht. Im Jahre 1876 wurde von dem jetzigen Weihbischof Nicolaus Donnelly ein Cäcilienverein gegründet, dessen Statuten denen des deutschen Vereins nachgebildet waren und dem alsbald vier Erzbischöfe und 22 Bischöfe beitraten.

Von neueren katholischen Choraltheoretikern Englands und Irlands verdient zunächst Laurence Renehan Erwähnung. Derselbe, 1791 geboren, wirkte von 1845—1857 als Präsident des Patrickkollegs in Maynooth (Irland) und gab im Jahre 1844 ein theoretisch-praktisches Choralwerk unter dem Titel „Choir Manual of Sacred Music" heraus. Dasselbe enthält eine Theorie des Chorals sowie eine Sammlung von Choralgesängen und Hymnen. Nach seinem Tode wurde (1858) ein verdienstliches Büchlein „History of Music" herausgegeben, das sich hauptsächlich mit Kirchenmusik beschäftigt. Im Jahre 1885 veröffentlichte Dr. Walsh, der spätere Erzbischof von Dublin, ein Lehrbuch für Choralgesang unter dem Titel „A Grammar of Gregorian Music". Seit Jahren schreibt der berühmte Kirchenmusiker S. Butterfield in London über die Wiederauflebung guter Kirchenmusik in englischen katholischen Zeitungen. Es sei endlich noch der aus Westfalen gebürtige deutsche Priester Heinrich Bewerunge, geb. 1862, ge-

---

[1]) Es sei hier noch bemerkt, daß auch in der englischen Staatskirche seit der Mitte des 19. Jahrhunderts sich eine Bewegung zugunsten der Einführung und Verbreitung des gregorianischen Gesanges bemerkbar machte. Dieselbe stand im Zusammenhange mit den Bemühungen, den englischen Kultus dem katholischen ähnlicher zu gestalten. Im Jahre 1870 wurde die „London Gregorian Choral Association" gegründet, welche sich die Aufgabe stellte, die Kenntnis des Choralgesanges (Plainsong) zu verbreiten und die Ausführung desselben zu verbessern. Der genannte Verein veröffentlichte mehrere liturgische Bücher, deren Inhalt zum Teil dem Graduale Romanum entnommen war. In den meisten anglikanischen Kirchen werden wenigstens die Psalmen nach den in der katholischen Kirche gebräuchlichen Psalmtönen gesungen. Erwähnt sei ferner noch die „Plainsong and Mediaeval Music Society", welche auch die Nachbildung wichtiger alter Choralhandschriften sich zum Ziel setzte und unter anderem eine Sammlung von 20 photographischen Nachbildungen aus Choralhandschriften des 10. bis 16. Jahrhunderts (The Musical Notation of The Middle Ages) sowie das „Graduale Sarisburiense" nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, mit einer ausgezeichneten Vorrede von Walter Howard Frere, herausgab.

nannt, der die 1888 am College zu Maynooth gegründete eigene Professur für Kirchenmusik bekleidet und zwei kirchenmusikalische Zeitschriften, die Lyra Ecclesiastica (1891—93) und The Irish Musical Monthly (1902) redigiert hat bezw. noch redigiert. Von demselben rühren ferner verschiedene kritische Aufsätze über die vatikanische Choralausgabe, sowie zwei Broschüren[1]) über denselben Gegenstand her[2]). Das College zu Maynooth gebraucht seit 1904 den Liber Usualis. Ein Provinzialkonzil zu Maynooth (1875) und zwei in Dublin gehaltene Synoden (1879 und 1900) beschäftigten sich in ausführlicher Weise auch mit der Reform der Kirchenmusik, unter anderem mit der Verwendung des gregorianischen Chorals beim liturgischen Gottesdienste[3]). Seit 1903 besteht an der Pro-Kathedrale in Dublin ein Chor aus Männern und Knaben, dessen Fundierung der Hochherzigkeit des Herrn Edward Martyn zu verdanken ist und welcher stiftungsgemäß Choral und Palestrinastil pflegt. In jüngster Zeit nimmt die Benediktinerinnenabtei in Stanbrook (bei Worcester) eine hervorragende Stelle in der Choralbewegung ein. Von dort wurde 1897 die Schrift „Gregorian Music" (London, Art and Book Company) herausgegeben, die in vorzüglicher Weise die Ergebnisse der gregorianischen Paläographie zusammenfaßt. Im Jahre 1905 verlegten dieselben Nonnen eine ausgezeichnete Grammar of Plainsong, die schon in drei Sprachen übersetzt worden ist (Deutsche Ausgabe von Professor Bewerunge, Düsseldorf 1906). Augenblicklich beschäftigen sich die genannten Nonnen mit der photographischen Ausgabe eines Antiphonale Monasticum nach einem dem Domkapitel zu Worcester gehörigen Manuskript des 13. Jahrhunderts.

10. Spanien und Portugal. Von spanischen Musiktheoretikern, welche auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik Ersprießliches geleistet haben, sei zunächst der Priester und Komponist Eslava, geb. 1807, seit 1844 Hofapellmeister in Madrid, gest. 1878, genannt. Er gab eine Reihe von Kirchenkompositionen älterer und neuerer spanischer Meister heraus und verfaßte eine Geschichte der Kirchenmusik in Spanien. Ferner ist Federigo Olmeda, Domkapellmeister in Burgos, zu erwähnen, ein eifriger Vorkämpfer für die Reform der kirchlichen Musik, besonders des gregorianischen Chorals. Derselbe veröffentlichte nach dem Erscheinen des Motuproprio Pius' X. eine Broschüre mit dem Titel: Pio X. y el canto romano[4]). Sodann verdient eine ehrenvolle Erwähnung der als Choralforscher bekannte spanische Franziskaner P. Fr. Eusebio Clop de Sorinières, welcher ein in portugiesischer Sprache verfaßtes Lehrbuch „Arte breve do canto liturgico" veröffentlichte. Von demselben Autor stammt eine noch kürzer gefaßte Choralmethode in spanischer Sprache. Die kirchenmusikalische Reform hatte in Spanien auf dem Gebiete des

[1]) „Die vatikanische Choralausgabe". (Düsseldorf 1906, 1907).

[2]) Gegen diese Broschüren wendet sich Dr. Peter Wagner, Mitglied der päpstlichen Kommission für die vatikanischen Choralbücher, in seiner Schrift „Der Kampf gegen die Editio Vaticana" Graz, Styria, 1907.

[3]) Vgl. Gregoriusblatt 1880, S. 137.

[4] Gregorianische Rundschau 1904, S. 180.

Choralgesanges keine besonderen Schwierigkeiten zu überwinden, da in diesem Lande die Tradition des gregorianischen Gesanges bis auf unsere Tage stets eine ziemlich lebendige geblieben war. In Madrid erscheint seit 1896 die erste kirchenmusikalische Zeitschrift Spaniens: La musica religiosa en España[1]). Lehrbücher des gregorianischen Chorals verfaßten: P. Rojo und Gregorio Suñol.

In Spanien haben am Feste der heiligen Cäcilia 1905 die Bischöfe von Ciudad, Rodrigo, Zamora, Avila, Salamanca, Segovia, Astorgo mit dem Erzbischof der Provinz Valladolid ein Edicto y Reglamento sobre musica sagrada herausgegeben, in welchem die Einführung der Editio Vaticana für alle diese Diözesen vorgeschrieben wurde[2]).

Vom 26.—28. April 1907 tagte in Valladolid ein glänzender nationaler Kongreß über Kirchenmusik unter der Leitung des P. Otaño, S. J. Die Verhandlungen bezogen sich auf die kirchlichen Vorschriften für den liturgischen Gottesdienst, die einstimmige und mehrstimmige Vokalmusik, die Instrumentalmusik, das Orgelspiel, auf die Heranbildung guter Chöre im Geiste des Motuproprio. Bezüglich des gregorianischen Gesanges gab der Kongreß dem Wunsche Ausdruck, „es möge so schnell als möglich, nach entsprechender Vorbereitung, in allen Diözesen Spaniens die offizielle vatikanische Ausgabe angenommen werden; inzwischen erscheint es angemessen, daß die Ausgaben der Hochwürdigen Patres Benediktiner von Solesmes, als dem Motuproprio Sr. Heiligkeit des Papstes Pius' X am meisten entsprechend, angenommen und empfohlen werden“. Sofort wurde auch eine kirchenmusikalische Zeitschrift ins Leben gerufen: Música sacra Hispana, rivista mensual (Valladolid).[3])

11. Polen und Rußland. Die Nachrichten über die kirchenmusikalischen Bestrebungen in den polnischen Gebietsteilen Deutschlands, Österreichs und Rußlands fließen sehr spärlich und sind für einen deutschen Musikhistoriker schwer erreichbar. In den Diözesen Kulm und Gnesen-Posen sowie in Galizien ist die vom deutschen Cäcilienverein ausgegangene Bewegung zugunsten des Choralgesanges nicht ganz ohne Einfluß geblieben. Auch die kirchliche Treue der Polen bietet eine gewisse Garantie für die genaue Beachtung der den Choral betreffenden kirchlichen Vorschriften. Von polnischen Choraltheoretikern und Musikschriftstellern der letzten Zeit seien folgende genannt: Romuald Zientarski (1829 bis 1874), 1852—65 Professor des gregorianischen Gesanges an der römisch-katholischen Akademie zu Warschau, fruchtbarer Komponist und Verfasser eines umfangreichen Werkes „Muzyka kościelna, choralna i figuralna“ (3 Bde.); der Warschauer Musikkritiker Alexander Polinski, geb. 1845, veröffentlichte mehrere interessante Spezialuntersuchungen auf dem Gebiete der polnischen Musikgeschichte, unter anderem: Gomolka und seine Psalmen; Über das älteste polnische Kirchenlied: „Boga

[1]) Gregoriusblatt 1896, S. 39.
[2]) Cäcilia (Straßburg) 1906, S. 14.
[3]) Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik, 1907, No. 10, S, 111 ff.

rodzica"; Die Kirchenmusik und ihre Reform; Dr. F. Krasuski, auf choralgeschichtlichem Gebiete ein Schüler Peter Wagners, veröffentlichte eine Studie: „Über den Ambitus der gregorianischen Meßgesänge" (Freiburg i. d. Schweiz 1903). (S. oben S. 257.)

Bedeutende Verdienste um die Förderung guter kirchlicher Musik in den polnischen Gebietsteilen Deutschlands, Österreichs und Rußlands erwarben sich die Domchordirigenten Mazurowski und Dr. Bernhard Ruchniewicz (gest. 25. Dezember 1904) in Pelplin, der Seminarlehrer Theodor Kewitsch in Berent (gest. 1903 in Berlin) und der Priester Dr. Joseph Surzyński, tüchtiger Komponist, geb. 1851 zu Schrimm (Posen), 1881—1894 Domkapellmeister in Posen, seit 1894 Propst in Kosten (Posen). Letzterer begründete 1883 den St. Adalbertverein zur Hebung katholischer Kirchenmusik und übernahm 1884 die Redaktion der Musikzeitschrift: Muzyka kościelna. Er veröffentlichte außer einigen Messen, Offertorien und Orgelstücken ein Directorium chori, ferner Monumenta musices sacrae in Polonia, ein Officium hebdomadae, ein Cantionale ecclesiasticum, ein Laudate Dominum, die Übersetzung eines von einem gewissen Szydłovita im 15. Jahrhundert verfaßten Manuskripts über den gregorianischen Choral.

In den Diözesen des früheren Königreichs, jetzt Russisch-Polens, zeigt sich seit etwa zehn Jahren ein reges kirchenmusikalisches Leben. Es gibt dort kaum eine Diözese, die nicht einen in der Regensburger Kirchenmusikschule ausgebildeten Chorleiter aufzuweisen hätte. Die Kathedrale von Kowno rühmt sich einen Joseph Novialis als Chordirigenten zu besitzen. In Płock ist der Priester Eugenius Gruberski Domchordirigent und zugleich Redakteur einer seit 1895 erscheinenden zweiten polnischen Kirchenmusikzeitschrift „Śpiew kościelny", sowie fruchtbarer Komponist. Die Diözese Kalisch-Włocławek besitzt einen tüchtigen Kirchenmusiker in der Person des Kanonikus Leo Moczyński, Domchordirektors in Włocławek, Herausgebers eines Diözesangesangbuches mit Orgelbegleitung. Auch die Hauptstadt Polens, Warschau, kann mehrere tüchtige Kirchenmusiker aufweisen. Am dortigen Konservatorium ist Mieczyslaw Surzyński, genannt „der polnische Bach", ein Schüler von Homeyer, Professor des Orgelspiels und des gregorianischen Gesanges. Die Organisten Furmanik und Kałużyński arbeiten im Sinne des Cäcilienvereins.

In Galizien geht die Diözese Tarnów an der Spitze der Kirchenmusikreform voran. Der dortige Domchordirigent Stefan Surzyński, ein Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule, sorgt mit Hilfe des Domherrn Franz Walczyński für gewissenhafte Beachtung der kirchenmusikalischen Vorschriften auf den Chören der Diözese. Der Bischof von Tarnów hat ein mit großer Sachkenntnis abgefaßtes Rundschreiben über die wahre Kirchenmusik an den Klerus seiner Diözese erlassen. In Krakau wurde 1887 der St. Adalbertverein für die Krakauer Diözese gegründet.

Was die kirchenmusikalischen Verhältnisse im Innern Rußlands betrifft, so ist eine Notiz des Gregoriusblattes (1886, S. 37) von Inter-

esse, aus welcher hervorgeht, daß in Odessa seit 1885 der Lehrer Adam Gratz als Chordirigent für die Hebung der Kirchenmusik energisch eintritt und seinen Einfluß auch auf die umliegenden deutschen Kolonien Südrußlands auszudehnen sucht. Diese von Geistlichen und Laien freudig begrüßten Bemühungen würden von größerem Erfolge begleitet sein, wenn mehr geschulte und genügend durchgebildete Chordirigenten und Organisten zur Verfügung ständen.

12. Amerika. Die Choralrestauration in Nordamerika nahm ihren Anfang von der im Jahre 1877 erfolgten Gründung des Gregoriusvereins, welcher sich die Pflege und Einführung des gregorianischen Chorals zur Aufgabe stellte. Der erste Präses dieses Vereins, welcher bei Beginn 22 Erzbischöfe und Bischöfe sowie 7 Äbte zu Ehrenmitgliedern zählte, war der Priester Alfred Young aus der Kongregation des heiligen Paulus in New-York. Leider erfreute sich dieser Verein infolge widriger Umstände keines langen Bestandes. Für die Förderung aller Zweige der Kirchenmusik war der im Jahre 1873 durch Dr. Joseph Salzmann zu St. Francis bei Milwaukee gegründete amerikanische Cäcilienverein von Bedeutung, dessen Generalpräses seit langer Zeit der um die Kirchenmusik hochverdiente Dr. Johann Singenberger ist. Derselbe, geb. 1848 in Kirchberg (Schweiz), tüchtiger und fruchtbarer Komponist, Redakteur der amerikanischen „Cäcilia" (seit 1874), und der (nicht mehr erscheinenden) englischen Zeitschriften „Echo" und „Review of Church Music", gab ein kurzes Handbuch der Choraltheorie (Short instructions) heraus. In Schrift und Wort wirkte ferner für die Pflege des Choralgesanges der Franziskaner P. Innocentius Wapelhorst, gest. 1890 als Rektor des Priesterseminars in St. Francis, bekannt als Verfasser vortrefflicher liturgisch-musikalischer Abhandlungen, die in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind. Von nordamerikanischen Bischöfen, welche sich um die Pflege des gregorianischen Chorals besonders verdient machten, ist der Bischof Petrus J. Baltes von Alton (gest. 1884), zu nennen, in dessen Diözese sich etwa 30 Kirchenchöre befanden, welche stets in liturgisch richtiger Weise zum Hochamt den gregorianischen Choral sangen[1]). Seit der Thronbesteigung Pius' X. haben mehrere Bischöfe Nordamerikas von neuem ihren Priestern die Pflege des gregorianischen Chorals zur Pflicht gemacht. Der Bischof von Portland schrieb allen Diözesanschulen die Erlernung der gebräuchlichsten lateinischen Gebete sowie der Gesänge des Ordinarium Missae vor, um die Heranziehung der Jugend zum Verständnis des gregorianischen Chorals anzubahnen[2]). Der Bischof von Louisville (Kentucky) legte in einem eigenen Hirtenschreiben im Jahre 1905 die Pflege des gregorianischen Gesanges seinen Priestern ans Herz. Der Erzbischof Moeller von Cincinnati erliess 1906 die Verordnung, daß der Choral in den meist von Schulschwestern geleiteten Pfarrschulen geübt werden sollte. Unter den religiösen Orden ragen auch in Nordamerika

[1]) Gregoriusblatt 1886, S. 27.

[2]) Gregorianische Rundschau 1904, S. 182.

die Benediktiner als Förderer des gregorianischen Gesanges hervor; dieselben suchen ihre französischen und deutschen Ordensgenossen in der Pflege des Choralgesanges dadurch nachzuahmen, daß sie nicht nur die liturgischen Gesänge selbst in mustergültiger Weise ausführen, sondern auch Lehrkurse im Choralgesange abhalten[1]. In der Erzdiözese New-York bildete sich im Jahre 1905 ein Musterchor von etwa 100 Priestern, welcher bei Leichenbegängnissen von Geistlichen und anderen feierlichen Anlässen auftritt und durch seine Mitglieder in den einzelnen Pfarreien für die Förderung des Choralgesanges wirkt[2]. Die 1906 gegründete, großartig angelegte kirchenmusikalische Quartalschrift „Church Music“ in Philadelphia wendet ihr besonderes Interesse, wie augenblicklich alle Fachzeitschriften, dem gregorianischen Choral zu.

In Südamerika sind es besonders die Salesianer, welche in der Pflege des liturgischen Gesanges Bedeutendes geleistet haben. Zu erwähnen ist die aus 120 Mitgliedern bestehende Schola cantorum des großen Salesianerkollegs zu St. Paolo in Brasilien sowie das salesianische Kolleg in Lima. Auch aus den Staaten Uruguay, Peru, St. Katharina, Rio Grande do Sul u. a. ist in dieser Hinsicht Erfreuliches gemeldet worden[3].

Im allgemeinen kann man sagen, daß in jenen Diözesen Amerikas, in denen Diözesancäcilienvereine an der Hebung der Kirchenmusik arbeiten, auch der gregorianische Choral gepflegt wird. Daß allerdings im einzelnen an vielen Orten noch manches zu wünschen übrig bleibt, beweisen die Äußerungen von P. Ludwig Bonvin, S. J. (Canisius-Kolleg, Buffalo, N. Y.) und P. Petrus Habets, O. M. J. (Regina, Sask.) in der Regensburger Musica sacra 1908, No. 4 und 5, und im Cäcilienvereinsorgan (Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik) 1908, No. 5.

39. Die Choralreform unter Pius X.

1. Das Motuproprio des Papstes Pius X. vom 22. November 1903. Papst Pius X., selbst auf dem Gebiete der Kirchenmusik gut ausgebildet und praktisch erfahren, lenkte sofort nach seiner Thronbesteigung seine Aufmerksamkeit auf die liturgische Musik, welcher er bereits als Bischof von Mantua und als Patriarch von Venedig großes Interesse entgegengebracht hatte. Schon im ersten Jahre seines Pontifikats, am 22. November 1903, erließ Pius X. ein als „Chirograph“, d. h. mit eigener Hand geschriebenes Aktenstück veröffentlichtes Motuproprio über die Kirchenmusik, das im folgenden nach seinem wesentlichen Inhalte, soweit derselbe sich auf den liturgischen Gesang bezieht, wiedergegeben wird[4].

---

[1]) Gregorianische Rundschau 1905, S. 28.

[2]) Gregorianische Rundschau 1905, S. 46.

[3]) Gregorianische Rundschau 1903, S. 113 und Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik 1907, S. 102.

[4]) Die Übersetzung aus dem Italienischen, welche hier im allgemeinen zugrunde gelegt ist, ist von Haberl besorgt (Kirchenmusikal. Jahrbuch 1903, S. 186 ff.).

Zunächst beschäftigt sich der Heilige Vater mit den allgemeinen Grundsätzen der Kirchenmusik und sagt hierüber folgendes: „Die Kirchenmusik ist ein wesentlicher Teil der feierlichen Liturgie, nimmt also an dem allgemeinen Zwecke derselben teil, nämlich: die Ehre Gottes, die Heiligung und Erbauung der Gläubigen zu fördern. Sie ist bestrebt, die Würde und den Glanz der kirchlichen Zeremonien zu vermehren; wie es ihre allgemeine Aufgabe ist, durch angemessene Melodien den liturgischen Text, der zum Verständnis der Gläubigen bestimmt ist, zu umkleiden, so ist es ihre besondere Aufgabe, diesem Texte eine größere Wirksamkeit zu verleihen, damit die Gläubigen durch dieses Mittel leichter zur Andacht angeregt und besser vorbereitet werden, die Gnadenfrüchte, welche der Feier der heiligen Mysterien eigen sind, in sich zu sammeln.

Die Kirchenmusik muß deshalb in höherem Grade die Eigenschaften besitzen, welche der Liturgie innewohnen, und zwar besonders die Heiligkeit und Güte der Formen; aus diesen entspringt ungezwungen ihr anderer Charakter, nämlich die Allgemeinheit. Sie muß heilig sein und daher jede Weltlichkeit ausschließen, nicht allein in sich selbst, sondern auch in der Weise, in der sie vorgetragen wird. Sie muß wahre Kunst sein, weil sie sonst unmöglich auf das Gemüt der Zuhörer jene Wirkung ausübt, welche die Kirche zu erreichen bestrebt ist, indem sie in der Liturgie die Kunst der Töne zuläßt. Sie muß aber zugleich allgemein sein in dem Sinne, daß ihr Charakter als Kirchenmusik gewahrt bleibt, wenn auch jede Nation in den kirchlichen Kompositionen jene besonderen Formen aufweist, welche gewissermaßen den eigentümlichen Charakter ihrer eigenen Musik bilden darf. Diese Nationaleigentümlichkeiten müssen aber derart dem allgemeinen Charakter der Kirchenmusik untergeordnet sein, daß niemand von einer anderen Nation beim Anhören derselben einen Eindruck empfange, der nicht gut ist.“

Der Heilige Vater kennzeichnet hierauf im einzelnen jene Gattungen der Kirchenmusik, welche die von ihm bezeichneten Eigenschaften tragen, nämlich den gregorianischen Choral und die klassische Polyphonie. Er sagt hierüber: „Diesen (soeben genannten) Eigenschaften begegnen wir im höchsten Grade beim gregorianischen Gesange, welcher daher der eigentliche Gesang der Römischen Kirche ist, der einzige Gesang, welchen sie von den Altvätern ererbt, den sie jahrhundertelang in ihren liturgischen Büchern eifersüchtig geschützt hat, den sie als den ihrigen direkt den Gläubigen darbietet, den sie in einigen Teilen der Liturgie ausschließlich vorschreibt und der durch die neuesten Studien so glücklich in seiner Unversehrtheit und Reinheit hergestellt worden ist.

Aus diesen Gründen wurde der gregorianische Gesang immer als das höchste Vorbild der Kirchenmusik betrachtet, so daß man mit vollem Grunde das folgende allgemeine Gesetz aufstellen kann: eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich im Aufbau, im Geiste und im Geschmacke der gregorani-

schen Melodie nähert, und sie ist um so weniger des Gotteshauses würdig, je mehr sie von diesem höchsten Vorbilde verschieden ist.

Der alte traditionelle gregorianische Gesang muß daher häufig bei den gottesdienstlichen Verrichtungen wieder verwendet werden; alle sollen daran festhalten, daß eine kirchliche Funktion nichts an ihrer Feierlichkeit verliert, auch wenn keine andere Musik als diese vorgetragen wird.

Besonders sorge man dafür, daß der gregorianische Gesang wieder beim Volke eingeführt werde, damit die Gläubigen von neuem einen tätigeren Anteil am Gottesdienste nehmen, wie dies früher der Fall war

Die vorgenannten Eigenschaften besitzt auch in höchstem Grade die klassische Polyphonie, besonders die der römischen Schule, welche im 16. Jahrhundert ihre höchste Vollendung durch Pierluigi da Palestrina erreichte und auch in der Folge Kompositionen von ausgezeichneter musikalischer Güte hervorzubringen fortfuhr. Die klassische Polyphonie nähert sich sehr gut dem höchsten Vorbilde der Kirchenmusik, dem gregorianischen Gesange, und daher verdiente sie, zugleich mit diesem bei den feierlichsten Funktionen der Kirche zugelassen zu werden, wie die der päpstlichen Kapellen es sind. Auch sie muß daher bei den kirchlichen Funktionen wieder häufig gebraucht werden, besonders in den hervorragendsten Basiliken, in den Kathedralkirchen, in denen der Seminare und anderer kirchlichen Institute, wo die erforderlichen Mittel nicht zu fehlen pflegen."

Der Heilige Vater will aber durch die Hervorhebung des gregorianischen Chorals und der klassischen Polyphonie die neueren Kompositionen nicht etwa ausschließen; er spricht sich über dieselben folgendermaßen aus: „Die Kirche hat immerdar Fortschritte der Künste anerkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienste all das, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen, wenn sie ebenfalls Kompositionen von solcher Güte, Ernsthaftigkeit und Würde darbietet, daß dieselben in keiner Weise der liturgischen Verrichtung unwürdig sind.

Da jedoch die moderne Musik vorzüglich aus profanem Dienste stammt, so muß mit um so größerer Vorsicht darauf geachtet werden, daß die musikalischen Kompositionen modernen Stiles, welche man in der Kirche zuläßt, nichts Profanes enthalten, nicht an die in Theatern üblichen Motive erinnern und auch mit ihren äußeren Formen nach profanen Stücken gebildet sind."

Pius X. weist alsdann eine bestimmte Gattung der modernen Musik als zu kirchlichem Gebrauche nicht geeignet zurück; er sagt: „Unter den verschiedenen Gattungen der modernen Musik erscheint zur Verwendung bei den Kultusfunktionen am wenigsten geeignet jener theatralische Stil, welcher während des vorigen Jahrhunderts sehr verbreitet war, besonders in Italien. Derselbe steht seiner Natur nach im

größten Widerspruch zum gregorianischen Gesange und zur klassischen Polyphonie und damit zum wichtigsten Gesetze jeder guten Kirchenmusik. Überdies fügt sich der innere Aufbau, der Rhythmus und der sogenannte Konventionalismus dieses Stils nur sehr schlecht den Forderungen der wahren liturgischen Musik."

Der folgende Abschnitt des päpstlichen Erlasses handelt von den zulässigen liturgischen Texten bezw. von der liturgischen Sprache. Der Heilige Vater sagt hierüber: „Die eigentliche Sprache der Römischen Kirche ist die lateinische. Es ist daher verboten, bei den feierlichen liturgischen Funktionen irgend etwas in der Volkssprache zu singen; in noch höherem Grade gilt das Verbot der Volkssprache für die Wechselgesänge oder für das Ordinarium der Messe und des Offiziums."

„Da für jede liturgische Funktion sowohl die Texte, welche gesungen werden können, als auch die Aufeinanderfolge derselben bestimmt sind, so ist es nicht erlaubt, von dieser Ordnung abzuweichen, die vorgeschriebenen Texte durch andere eigener Wahl zu ersetzen oder sie ganz oder teilweise auszulassen; ausgenommen ist der Fall, daß die liturgischen Rubriken das Orgelspiel bei einigen Versen gestatten, welche unterdessen im Chore einfach rezitiert werden. Nur ist es gestattet, gemäß der Gewohnheit der Römischen Kirche, eine Motette zum allerheiligsten Sakramente nach dem Benediktus des Hochamts zu singen. Ebenso ist es gestattet, nach dem Singen des vorgeschriebenen Offertorium der Messe in der übrig bleibenden Zeit eine kurze Motette nach Worten, die von der Kirche approbiert sind, vorzutragen."

„Der liturgische Text muß gesungen werden, wie er in den Büchern steht, ohne Veränderung oder Umstellung von Wörtern, ohne ungehörige Wiederholungen, ohne Zerstückelung der Silben und stets in einer Weise, daß er den zuhörenden Gläubigen verständlich ist."

Der folgende Abschnitt enthält wichtige Bestimmungen betreffs der äußeren Form der kirchlichen Kompositionen. Er lautet: „Die einzelnen Teile der Messe und des Breviers müssen auch nach ihrer musikalischen Seite jene Fassung und Form bewahren, welche ihnen die kirchliche Tradition gegeben hat und die sich sehr gut im gregorianischen Gesange ausgedrückt findet. Verschieden ist also die Art, einen Introitus, ein Graduale, eine Antiphon, einen Psalm, einen Hymnus, ein Gloria in excelsis usw. zu komponieren. Im besonderen müssen folgende Normen beachtet werden:

a) In den Kyrie, Gloria, Credo usw. der Messe muß die Einheit der Komposition, welche dem betreffenden Texte eigen ist, gewahrt bleiben. Es ist daher nicht erlaubt, dieselben aus getrennten Stücken zusammenzusetzen, so daß jedes dieser Stücke eine eigene, für sich bestehende musikalische Komposition bildet, die von den übrigen Teilen getrennt und durch eine andere ersetzt werden kann.

b) Bei der Abhaltung der Vesper muß man sich regelmäßig an das Caeremoniale Episcoporum halten, welches für die Psalmodie den gregorianischen Gesang vorschreibt und mehrstimmige Musik für die Verse des Gloria Patri und für den Hymnus erlaubt. Es ist aber

auch gestattet, besonders bei größeren Feierlichkeiten, den gregorianischen Gesang des Chores im Wechsel mit den sogenannten Falsibordoni oder ähnlichen, in würdiger Weise komponierten Versen vorzutragen. Man kann auch manchmal gestatten, daß die einzelnen Psalmen ganz in Musik gesetzt werden, wenn nur in solchen Kompositionen die der Psalmodie eigentümliche Form gewahrt bleibt, also in der Weise, daß die Sänger untereinander zu psallieren scheinen, entweder mit neuen Motiven oder mit solchen aus dem gregorianischen Gesange oder demselben ähnlichen. Es bleiben also für immer ausgeschlossen und verboten die sogenannten Konzertpsalmen.

c) Bei den Hymnen der Kirche halte man sich an die traditionelle Hymnenform. Es ist also nicht erlaubt, z. B. das Tantum ergo derartig zu komponieren, daß die erste Strophe einer Romanze, Kavatine, einem Adagio und das Genitori einem Allegro gleicht.

d) Die Vesperantiphonen sollen für gewöhnlich nach ihren eigenen gregorianischen Melodien ausgeführt werden. Will man dieselben bei einer besonderen Gelegenheit in Musik setzen, so dürfen sie weder die Form einer Konzertmelodie haben, noch dem Umfange nach zur Motette oder Kantate werden."

Der folgende Abschnitt handelt von den Sängern. Es wird zunächst der Satz ausgesprochen, daß mit Ausnahme der Melodien, welche vom Celebrans und den Altardienern zu singen und stets ohne Orgelbegleitung auszuführen sind, der ganze übrige liturgische Gesang vom Chor der Leviten vorzutragen ist. „Die Kirchensänger", fährt Pius X. fort, „bilden demnach, auch wenn sie Laien sind, den eigentlichen kirchlichen Chor. Daraus folgt, daß die Musik, welche sie ausführen, wenigstens größtenteils den Charakter der Chormusik tragen soll."

Papst Pius X. will aber damit den Sologesang nicht ganz ausschließen; letzterer „darf jedoch niemals beim Gottesdienste vorherrschen, so daß der größte Teil des liturgischen Textes in dieser Weise zur Ausführung gelangt; er soll vielmehr den Charakter der einfachen melodischen Phrase haben und aufs engste mit der übrigen Chorkomposition verbunden sein".

Der Heilige Vater stellt hierauf den Grundsatz auf, daß, da die Kirchensänger ein liturgisches Amt bekleiden, Frauen zur Ausführung der Chorgesänge nicht herangezogen werden dürfen; wo hohe Sopran- oder Altstimmen notwendig sind, sollen „dem ältesten Gebrauche der Kirche gemäß Knaben herangezogen werden".

Weitere Bemerkungen des päpstlichen Motuproprio handeln von der sittlich-religiösen Gesinnung der Kirchensänger und von ihrem Betragen während der gottesdienstlichen Funktionen. Ein weiterer Abschnitt bezieht sich auf die Anwendung der Orgel beim Gottesdienste.

Es folgen nunmehr Bestimmungen über den Umfang der liturgischen Musik; dieselben lauten: „Es ist nicht erlaubt, mit Rücksicht auf den Gesang oder das Spiel den Priester am Altare länger warten zu lassen, als es die liturgische Zeremonie mit sich bringt. Den

kirchlichen Vorschriften gemäß muß das Sanctus der Messe vor der Wandlung beendet sein, und daher muß auch der Celebrans in diesem Punkte hierbei Rücksicht auf die Sänger nehmen. Das Gloria und das Credo müssen der gregorianischen Tradition gemäß verhältnismäßig kurz sein."

Der Heilige Vater schärft dann noch besonders ein, daß die Liturgie bei den kirchlichen Funktionen durchaus nicht an zweiter Stelle stehe und gleichsam nur als Dienerin der Musik da sei; vielmehr sei die Musik einfach ein Teil der Liturgie und solle daher die demütige Dienerin der letzteren sein.

Es folgen nunmehr einige Bestimmungen, welche der Durchführung der oben angegebenen Grundsätze dienen sollen. Die Bischöfe haben, wie der Heilige Vater wünscht, eine Spezialkommission einzusetzen, die aus Personen gebildet ist, welche in Sachen der Kirchenmusik maßgebend sind und die beauftragt sein sollen, „in der nach ihrem Urteil passendsten Weise über die Musikaufführungen in den Kirchen der Diözese zu wachen. Dieselben sollen nicht nur darauf achten, daß die Kompositionen an sich gut seien, sondern auch, daß diese den Kräften der Sänger entsprechen und immer gut aufgeführt werden."

„In den Klerikalseminaren und kirchlichen Instituten", so fährt das Motuproprio fort, „muß den Vorschriften des Konzils von Trient gemäß der genannte traditionelle gregorianische Gesang von allen mit Fleiß und Liebe gepflegt werden, und die Oberen sollen in diesem Punkte mit Ermutigung und Lob ihren untergebenen Zöglingen gegenüber nicht kargen. In gleicher Weise soll, wo die Möglichkeit besteht, unter den Klerikern die Gründung einer Sängerschule gefördert werden zum Zwecke der Ausführung des heiligen polyphonen Gesanges und der guten liturgischen Musik. In den gewöhnlichen Vorlesungen über Liturgie, Moral und kanonisches Recht, welche den Theologiestudierenden gegeben werden, unterlasse man nicht, jene Punkte zu berühren, die in ganz besonderer Weise sich auf die Grundsätze und die Vorschriften der Kirchenmusik beziehen, und man bemühe sich, den Unterricht durch einige besondere Lehren über die Ästhetik der heiligen Kunst zu vervollkommnen, damit die Kleriker nicht ohne jede Kenntnis all dieser für die vollständige kirchliche Bildung ebenfalls notwendigen Dinge aus dem Seminar kommen."

„Man sorge dafür, daß wenigstens an den Hauptkirchen die alten Sängerschulen wieder errichtet werden, wie man es an vielen Orten mit dem besten Erfolge schon durchgeführt hat. Es wird dem eifrigen Klerus nicht schwer werden, solche Schulen auch in den kleineren und Landkirchen zu errichten; er findet vielmehr in denselben ein sehr leichtes Mittel, die Kinder und die Erwachsenen zu ihrem eigenen Nutzen und zur Erbauung des Volkes um sich zu versammeln."

„Man sorge in jeder Weise für Unterstützung und Hebung der höheren Schulen für Kirchenmusik, die bereits bestehen, und trachte danach, solche zu gründen, wo sie noch nicht vorhanden sind. Es ist überaus wichtig, daß die Kirche selbst für die Ausbildung ihrer Kapell-

meister, Organisten und Sänger nach den wahren Grundsätzen der heiligen Kunst sorge."

In einem Schlußworte ermahnt der Heilige Vater die Kapellmeister, Sänger, Personen des Klerus, Oberen der Seminare, der kirchlichen Institute und der religiösen Genossenschaften, die Pfarrer und Kirchenvorstände, vor allem aber die Diözesanbischöfe, mit allem Eifer diese seit langer Zeit ersehnten und von allen einmütig verlangten weisen Reformen zu begünstigen, damit die Autorität der Kirche, welche dieselben wiederholt angeordnet habe und jetzt von neuem einschärfe, nicht der Verachtung preisgegeben werde.

2. Das Schreiben des Heiligen Vaters an den Kardinal-Vikar Respighi. Am 8. Dezember 1903 richtete Pius X. an den Kardinal Respighi, Generalvikar des Papstes für die Diözese Rom, ein Schreiben, worin er sich speziell über die Mißstände in der ewigen Stadt selbst ausspricht und der Erwartung Ausdruck gibt, daß die Kirchenmusik in Rom fernerhin nicht wie bisher den zahlreichen Pilgern zum Ärgernis gereichen, sondern vorbildlich sein möge.

Im Eingang seines Schreibens betont der Heilige Vater den Zweck der Kirchenmusik und die Pflicht des Klerus, dem Herrn nur heilige Opfer darzubringen. „Wer auch nur ein wenig darüber nachdenkt, zu welchem heiligen Zwecke die Kunst zum Gottesdienste Zutritt hat, und wer erwägt, daß es höchst geziemend ist, Gott nur Gutes, ja dort, wo es möglich ist, nur Ausgezeichnetes zu bieten, dem wird sofort klar, daß die kirchlichen Vorschriften betreffs der heiligen Musik nur ein Ausfluß der beiden eben berührten Grundprinzipien sind. Sind Klerus und Kapellmeister von diesen Grundsätzen durchdrungen, so wird die gute Kirchenmusik wie von selbst erblühen, wie man schon längst vielerorts beobachtet hat und immer noch beobachten kann. Wenn jedoch jene Grundprinzipien verdunkelt werden, dann reichen weder Bitten noch Ermahnungen, weder strenge noch häufig eingeschärfte Befehle, noch Androhungen kanonischer Strafen aus, die heilige Musik zu verbessern. So sehr ist Voreingenommenheit oder blöde und unentschuldbare Unwissenheit darauf bedacht, Mittel und Wege zu finden, den Willen der Kirche zu umgehen und Jahr für Jahr die gleiche tadelnswerte Praxis beizubehalten."

Der Heilige Vater hofft, wie er weiter in seinem Briefe ausspricht, besonders beim Klerus und beim Volke Roms die gewünschte Bereitwilligkeit zu finden. Unter anderem weist der Heilige Vater darauf hin, daß in Rom vor der ganzen Welt ein Beispiel gegeben werden müsse, da beständig aus allen Weltteilen Bischöfe und Gläubige in die ewige Stadt kämen, um dem Statthalter Christi ihre Ehrfurcht zu bezeugen und durch den Besuch der Heiligtümer Roms ihren religiösen Geist zu erneuern. Der Papst bespricht die tatsächlichen Mißstände, welche in Rom auf kirchenmusikalischem Gebiete herrschen, und fährt dann fort: „Zu anderen Zeiten mag man vielleicht an der Musik, welche gewöhnlich in unseren Kirchen aufgeführt wurde, den Verstoß gegen die kirchlichen Anordnungen und Befehle weniger herausgefühlt haben, und das

Ärgernis möchte vielleicht kleiner gewesen sein, da das Unpassende weiter verbreitet und allgemein war. Aber jetzt, wo hervorragende Männer so großen Eifer darauf verwendet haben, um die Stellung der Liturgie und Kunst im Gottesdienste zu beleuchten, jetzt, wo in so vielen Kirchen der ganzen Welt die Erneuerung der Kirchenmusik so tröstliche und nicht selten großartige Erfolge zu verzeichnen hat, ungeachtet der größten Hindernisse, welche sich entgegenstellten, die aber glücklich überwunden wurden, jetzt, wo endlich die Überzeugung von der Notwendigkeit einer durchgreifenden Änderung der Dinge sich aller Herzen bemächtigt hat, jetzt ist jeder Fehler in dieser Richtung unerträglich und muß darum verbessert werden."

Der Heilige Vater bezeichnet hierauf genauer diejenigen Momente in den kirchenmusikalischen Aufführungen der Römischen Kirche, die er für dringend verbesserungsbedürftig hält; er sagt: „Viele Dinge werden wohl auch in den Gesängen der Messe, der lauretanischen Litaneien und des Hymnus zu Ehren des allerheiligsten Altarsakraments abgeschafft oder verbessert werden müssen; allein, was hauptsächlich einer gründlichen Reform bedarf, das ist der Gesang der Vespern, die an verschiedenen Festtagen in den verschiedenen Kirchen und Basiliken gesungen werden. Den liturgischen Vorschriften des Caeremoniale Episcoporum und den edlen musikalischen Traditionen der klassischen römischen Schule begegnet man hierbei nicht mehr. An Stelle der frommen Psalmodie des Klerus, an der sich auch das Volk beteiligte, sind endlose musikalische Kompositionen über die Psalmentexte getreten, welche alle im Stile der alten theatralischen Musik geschrieben und sehr oft von so geringer Bedeutung sind, daß man sie nicht einmal in profanen Konzerten mittelmäßigen Ranges zulassen würde. Zur Beförderung der christlichen Frömmigkeit dienen sie gewiß nicht. Sie nähren vielleicht die Neugierde einiger weniger Halbgebildeter, aber die große Mehrzahl empfindet Ekel und nimmt Ärgernis daran und wundert sich, daß ein so großer Mißbrauch immer noch fortdauere. Daher wollen wir, daß dieser Mißbrauch gänzlich verschwinde uud daß die feierlichen Vespern durchaus den von Uns gegebenen liturgischen Normen entsprechend gehalten werden ..... Die Feier der Vespern wird allerdings auf diese Weise um ein Beträchtliches verkürzt. Aber wenn die Rektoren der Kirchen aus gewissen Gründen die Feierlichkeiten etwas verlängern wollen, um das Volk zurückzuhalten, das mit so lobenswertem Eifer zur Vesperzeit der Kirche zueilt, in welcher ein Fest gefeiert wird, so hindert sie nichts, im Gegenteil, es bedeutet einen Gewinn an Frömmigkeit und Erbauung der Gläubigen, der Vesper eine Predigt folgen zu lassen und sie mit einem feierlichen sakramentalen Segen zu beschließen."

Nachdem der Heilige Vater im folgenden die Mahnung ausgesprochen hat, daß die Kirchenmusik in allen Seminaren und kirchlichen Kollegien Roms gepflegt werde, geht er speziell zum gregorianischen Gesange über. Er spricht die Mahnung aus, daß dieser Gesang nach den Vorschriften des Konzils von Trient und ungezählter anderer Provinzial-

Diözesankonzilien der ganzen Welt mit besonderer Sorgfalt studiert und in der Regel beim öffentlichen wie beim Privatgottesdienst jeder anderen Musik vorgezogen werde. „Es ist freilich wahr", fährt Pius X. fort, „daß es Zeiten gab, wo die meisten den gregorianischen Gesang nur aus fehlerhaften, entstellten und verkürzten Büchern kannten. Aber ein exaktes, jahrelanges Studium, welches hervorragende und um die heilige Kunst bestverdiente Männer demselben zuwandten, hat die Sachlage geändert. Der gregorianische Gesang, in so befriedigender Weise auf seine ursprüngliche Reinheit zurückgeführt, erscheint in jener Fassung, welche von unseren Vätern überliefert ist und welche in den verschiedenen Handschriften unserer Kirchen sich findet, süß, angenehm, leicht faßlich und von einer so neuen und unerwarteten Schönheit, daß er, wo immer er eingeführt wird, bald die Begeisterung der jungen Sänger sich erobern wird. Wo aber die Lust der Pflichterfüllung zu Hilfe kommt, da schafft man mit größerer Emsigkeit und der Erfolg ist ein nachhaltender. Wir wollen demnach, daß in allen Kollegien und Seminaren dieser hehren Stadt jener altehrwürdige römische Gesang von neuem eingeführt werde, von welchem schon früher unsere Kirchen und Basiliken widerhallten und der die Freude der vergangenen Geschlechter in den schönsten Zeiten der christlichen Frömmigkeit bildete."

Der Heilige Vater wünscht sehnlichst, daß die in den Seminaren und Kollegien Roms ausgebildeten Priester, wenn sie in ihre Heimat zurückkehren, den gregorianischen Gesang in ihrer Diözese zu verbreiten sich bestreben werden.

Der Adressat des hier wiedergegebenen päpstlichen Schreibens vom 8. Dezember 1903, Kardinal-Vikar Respighi, versendete das Motuproprio des Heiligen Vaters vom 22. November noch vor Schluß des Jahres 1903 an den Säkular- und Regularklerus Roms, an alle Kapellmeister der Stadt sowie an alle Oberen von kirchlichen Instituten und forderte in einem Rundschreiben die Durchführung der im Motuproprio gegebenen Anweisung.

3. Das Dekret der Ritenkongregation vom 8. Januar 1904. Auf Anweisung des Heiligen Vaters wurde das Motuproprio durch ein Dekret der Ritenkongregation in allen Diözesen des Erdkreises bekannt gemacht. Dieses Dekret hat folgenden Wortlaut: „Für Rom und den Erdkreis. Unser heiligster Vater Pius X. hat durch Motuproprio vom 22. November 1903 in Form einer »Anweisung für Kirchenmusik« den ehrwürdigen gregorianischen Gesang, wie er auf Grund der Handschriften früher in den Kirchen üblich war, glücklich wieder eingeführt und zugleich die hauptsächlichsten Vorschriften, durch welche die Heiligkeit und Würde der heiligen Musik in den Kirchen teils gefördert, teils wiederhergestellt werden soll, in ein Ganzes zusammengefaßt mit dem ausgesprochenen Willen, daß dieses Schreiben gleichsam als Gesetzbuch der Kirchenmusik gelte und aus der Fülle Seiner Apostolischen Macht Gesetzeskraft für die ganze Kirche habe. Daher verordnet und befiehlt der Heilige Vater durch diese Ritenkongregation, daß genannte Anweisung von allen Kirchen angenommen und auf das gewissenhafteste

befolgt werde, mögen auch Privilegien und Ausnahmen irgendwelcher Art entgegenstehen, selbst folgende namentlich aufführenswerte, wie die Privilegien und Ausnahmen, die vom Heiligen Stuhle den größeren Basiliken Roms, vorzüglich aber der hochehrwürdigen Laterankirche zugestanden waren. Zugleich werden alle Privilegien und Empfehlungen, durch die irgendwelche neuere Formen des liturgischen Gesanges gemäß der Sach- und Zeitverhältnisse vom Heiligen Stuhle und von dieser Kongregation eingeführt wurden, widerrufen. Seine Heiligkeit hat aber gnädig zu gestatten sich gewürdigt, daß die genannten neueren Formen des liturgischen Gesanges in denjenigen Kirchen, in welchen sie bereits eingeführt sind, erlaubter Weise beibehalten und gesungen werden können, bis sobald als möglich der ehrwürdige gregorianische Gesang auf Grund der Handschriften an deren Stelle treten kann. Irgendwelche entgegenstehende Verordnungen werden hiermit aufgehoben.

Über alles dieses befahl unser heiligster Vater Papst Pius X. der Kongregation der heiligen Riten das gegenwärtige Dekret auszufertigen am 8. Januar 1904.

Seraphin Kardinal Cretoni,
Präfekt der Heiligen Ritenkongregation.
Diomedes Panici, Erzbischof von Laodicaea,
Sekretär der Heiligen Ritenkongregation.“

4. Die Tragweite der päpstlichen Erlasse. Bald nach dem Erscheinen des Motuproprio vom 22. November 1903 wurde die Frage erörtert, welche Rechtskraft derselben beizumessen sei. Vor der Veröffentlichung des Decretum urbis et orbis vom 8. Januar 1904 glaubte man noch berechtigt zu sein, dem Motuproprio „vorläufig einen nur lokalen Charakter zusprechen zu dürfen, da es sich auf die Kirche von Rom und auf Italien beschränke“ [1]). Als aber das Decretum urbis et orbis erschien, mußte man die unbedingte und universelle Rechtsverbindlichkeit des Motuproprio anerkennen. Das „Kirchenmusikalische Jahrbuch“ (1903) veröffentlichte [2]) folgende von dem Redemptoristen Bogaerts verfaßte „kanonistische Würdigung“ der neuesten Choraldekrete:

1. Was dem Motuproprio an der kanonistischen Form noch zu fehlen schien, um in der gregorianischen Frage für die Gesamtkirche zu gelten, ist in diesem Aktenstücke vollständig nachgeholt. War die kanonistische Tragweite des Motuproprio nach dieser Seite nur von derogatorischer Art, so ist das Decretum absolut abrogatorisch. Also:

2. Der ganze Teil, der in der Sammlung der Decreta authentica über die Musica sacra handelt: die Ordinatio musicae sacrae, die gregorianischen Dekrete und Breven, die im Jahre 1900 aufs neue durch das Decretum urbis et orbis vom Papste Leo XIII. bekräftigt waren, ist mit einem Male aufgehoben. Die genannten Aktenstücke behalten

---

[1]) Das Motuproprio Pius' X. und die traditionellen Gesänge, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1903, S. 194. Vgl. dazu S. 52—66 ebendaselbst.

[2]) S. 194.

jetzt nur mehr ihren wissenschaftlichen und historischen Wert, wie auch wir keinen anderen Wert für unsere Kommentare und Darlegungen in Anspruch nehmen.

3. Ein hervorragender Umstand liegt in der Tatsache, daß dieses Decretum vom 8. Januar 1904 vom Papste ausgeht, also nicht von der Congregatio Sacrorum Rituum beschlossen und nachher erst vom Papste bestätigt worden ist. Es ist ganz und gar Schöpfung des Papstes, der diese gewichtige Tat auf Grund Seiner apostolischen Vollmacht unternimmt und dadurch unter die volle Verantwortlichkeit Seiner eigenen höchsten Persönlichkeit stellt. Die Congreg. S. Rit. ist nur der offizielle Bote, welcher den Allerhöchsten Willen Seiner Heiligkeit der ganzen Kirche kundgibt.

4. Die sogenannte Medicäer-Ausgabe ist rechtskräftig in statu quo ante ihrer ersten Approbation zurückversetzt. Bis die versprochene päpstliche Ausgabe, die Editio Piana, ihren kanonistischen Eintritt in die Kirche hält, bleibt sie die römische und moralisch die prima inter pares. Moralisch, weil sie durch die Hand der Päpste seit dreihundert Jahren bis zu unserer Zeit die Retterin und also die altera parens des gregorianischen Chorals gewesen ist, wie das so pietätvoll der berühmte Angelo de Santi in der Civiltà cattolica im Jahre 1891 ausgesprochen hat[1]).

5. Das Decretum und die zu erwartende Ausgabe, welche bald erscheinen möge, hemmt keineswegs die Wissenschaft. Sie läßt ihr freies Spiel wie früher (Decr. Rom. Pontif.), wenn nur nicht an der Rechtsgültigkeit des Dekrets gerüttelt werde und wenn die Streitfragen salva obedientia, reverentia ac caritate mutua behandelt werden .....

Die hier von J. Bogaerts C. SS. R. dargebotene kanonistische Würdigung der in Betracht kommenden Dekrete ist mehr theoretisch gehalten; sie vermochte es daher nicht zu verhindern, daß viele Chorleiter sich die Frage vorlegten, nach welchen Büchern nun eigentlich bis zum Erscheinen offizieller Ausgaben des „traditionellen“ Chorals zu singen wäre. F. X. Haberl konnte in der Musica sacra (1904, No. 2, S. 19) allen, welche sich in dieser Angelegenheit an ihn gewandt hatten, die Antwort geben: „So lange Ihr hochwürdiger Oberhirt keine anderen Weisungen erteilt, bleiben Sie bei den Lesearten, deren Sie Sich bisher bedient haben.“ Haberl konnte zur Begründung dieses seines Rates auf die folgenden Worte hinweisen, welche die Voce della Verità (Rom, 10. Januar 1904) als Einleitung zum Breve vom 8. Januar geschrieben hatte: „Seine Heiligkeit erlaubt, daß die neueren Formen des gregorianischen Chorals[2]) beibehalten werden, bis man statt ihrer eine Les-

[1]) „. . . Affermo, che se per la condizione de' tempi e per la perdita del retto modo di esecuzione il canto liturgico ad un totale disfacimento, fino a perdersene ogni memoria, ciò si deve per intero al benefico influsso di questa edizione e però all' autorità della Santa Sede e del Pontificato Romano che la propose . . .“

[2]) Haberl versteht darunter „in erster Linie den bisherigen offiziellen Gesang“.

art einführen kann, die den Codices entspricht und vom Heiligen Stuhle approbiert sein muß"[1]). Allerdings erhielten im Februar 1904 die in Solesmes erschienenen Bücher die Approbation, indem erklärt wurde, daß dieselben in bezug auf den Gesang den Bestimmungen des Motuproprio und des Dekrets der Ritenkongregation vom 8. Januar 1904 entsprechen. Aber die Solesmer Bücher wurden dadurch nicht als offiziell für die ganze Kirche erklärt. Der Heilige Stuhl wollte nicht einer einzelnen Firma ein Monopol für die ganze Welt zugestehen. Im übrigen wurde über diesen Punkt bald Klarheit geschaffen. Als man im April 1904 die Zentenarfeier zu Ehren des heiligen Gregor in Rom abhielt, wurde Bischof Foucault von St. Dié ermächtigt, eine dem Heiligen Vater im Manuskript vorgelegte und als seinen Intentionen vollständig entsprechende Erklärung abzugeben, die dahin lautete, daß Seine Heiligkeit eine Kommission zur Herausgabe neuer, offizieller Choralbücher einsetzen werde; der Druck werde in der vatikanischen Druckerei erfolgen; alle Verleger würden dieselben nachdrucken dürfen[2]).

5. Die Herstellung der neuen amtlichen Choralausgaben. Am 25. April 1904 veröffentlichte der Heilige Vater ein Motuproprio, in welchem er seine Absicht, eine vatikanische Ausgabe der Choralbücher herauszugeben, darlegte, die Vorbereitung des gesanglichen Teils den Benediktinern von Solesmes übertrug und zur Prüfung und Durchsicht des von der genannten Benediktinerkongregation ausgearbeiteten Materials eine eigene römische Kommission einsetzte. Dieses Motuproprio, ein für die Geschichte der Editio Vaticana höchst wichtiges Aktenstück, hat folgenden Wortlaut:[3])

„Durch Unser Motuproprio vom 22. November 1903 und das auf Unseren Befehl veröffentlichte Dekret der Ritenkongregation vom 8. Januar 1904 haben Wir der Römischen Kirche ihren alten gregorianischen Gesang wiedergegeben, den sie von den Vätern ererbt und eifersüchtig in ihren liturgischen Büchern bewahrt hat. Die neusten Forschungen haben aber diesen Gesang erfreulicherweise in seiner ursprünglichen Reinheit wiederhergestellt. Um aber, wie es sich ziemt, das begonnene Werk so zu vollenden und Unserer Römischen Kirche und allen Kirchen, welche denselben Ritus haben, den gemeinsamen Text der gregorianischen liturgischen Melodien zu bieten, haben Wir beschlossen, in Unserer vatikanischen Druckerei die liturgischen Bücher herstellen zu lassen, welche den von Uns wiederhergestellten Gesang der heiligen Römischen Kirche enthalten.

Damit an dem Unternehmen aber einheitlich gearbeitet werde von allen, die von Uns berufen sind oder berufen werden, ihre Studien in

---

[1]) An der hierdurch den Chorleitern gewährten Freiheit änderte die Tatsache nichts, daß Pius X. wiederholt seiner Freude darüber Ausdruck verliehen hatte, daß man in einigen Diözesen bezw. einigen Orten die Ausgaben von Solesmes eingeführt hatte oder Choralbücher nach älteren Handschriften herauszugeben beabsichtigte (Musica sacra, 1904, No. 2, S. 20).

[2]) Cäcilia, Straßburg i. Els., XXIII. Jahrg. (1906), No. 1, S. 11.

[3]) Cäcilienvereinsorgan, 1904, No. 5.

den Dienst eines so wichtigen Werkes zu stellen, und die Arbeit eifrig und freudig fortschreite, setzen Wir folgende Normen fest:

a) Die sogenannten gregorianischen Melodien werden wiederhergestellt in ihrer Vollständigkeit und Reinheit auf Grund der ältesten Codices. Doch soll dabei besondere Rücksicht genommen werden auf rechtmäßige Überlieferung, wie dieselbe in den im Laufe der Jahrhunderte gebrauchten Codices enthalten ist, sowie auf den praktischen Gebrauch der heutigen Liturgie.

b) Aus Unserer besonderen Zuneigung zu dem Orden des heiligen Benedikt und in Anerkennung der von den Benediktinern, besonders der französischen Kongregation und des Klosters von Solesmes, in der Wiederherstellung der echten Melodien der Römischen Kirche angestellten Forschungen, wollen Wir, daß die Redaktion jener Teile dieser Ausgabe, welche den Gesang enthalten, in besonderer Weise in die Hände der Mönche der französischen Kongregation und des Klosters von Solesmes gelegt werde.

c) Die auf diese Weise vorbereiteten Arbeiten werden der Prüfung und Revision der besonderen römischen Kommission unterliegen, die neulich von Uns zu diesem Zwecke eingesetzt wurde. Dieselbe ist unter Eid zum Stillschweigen verpflichtet über alles, was die Zusammenstellung der Texte und den Fortgang des Druckes betrifft; dieselbe Pflicht obliegt auch allen anderen Personen außerhalb der Kommission, welche etwa berufen werden, an diesem Werke mitzuarbeiten. Auch muß die Kommission in ihrer Prüfung mit der größten Umsicht vorgehen und darf nicht gestatten, daß etwas veröffentlicht werde, was nicht hinreichend begründet werden könnte; in zweifelhaften Fällen aber soll sie ein Gutachten von anderen Personen einholen, die weder zur Kommission noch zur Redaktion gehören, aber als tüchtige Fachleute gelten und ein maßgebendes Urteil zu fällen befähigt sind. Sollten bei der Revision der Melodien sich Schwierigkeiten ergeben in bezug auf den liturgischen Text, so wird diese Kommission die historisch-liturgische Kommission zu Rate ziehen, welche in der Ritenkongregation bereits besteht, beide Kommissionen sollen dann einheitlich vorgehen in jenen Abschnitten der Bücher, bei denen beide zusammen zuständig sind.

d) Die Approbation, welche von Uns und Unserer Ritenkongregation den auf diese Weise entstandenen und veröffentlichten Gesangbüchern erteilt wird, wird derartig sein, daß es niemandem mehr gestattet sein soll, liturgische Bücher zu approbieren, wenn dieselben, auch in den Teilen, welche den Gesang enthalten, mit der von der vatikanischen Druckerei unter Unseren Auspizien hergestellten Ausgabe nicht vollkommen identisch sind, oder wenigstens nach dem Urteile der Kommission nur Abweichungen enthalten, welche aus anderen guten gregorianischen Codices stammen.

e) Das literarische Eigentumsrecht der vatikanischen Ausgabe bleibt dem Heiligen Stuhle vorbehalten. Den Verlegern aller Nationen, welche darum bitten und unter bestimmten Bedingungen eine sichere Gewähr bieten für eine gute Ausführung der Arbeit, werden Wir gern

die Erlaubnis erteilen, die vatikanische Ausgabe nachzudrucken, Auszüge aus derselben zu machen und diese Bücher überall zu verbreiten. So hoffen Wir mit der Gnade Gottes der Kirche die Einheit ihres traditionellen Gesanges wiedergeben zu können, wie solches der Wissenschaft, der Geschichte, der Kunst und der Würde des liturgischen Gesanges entspricht, wenigstens insoweit die heutigen Forschungen dies gestatten. Uns und Unseren Nachfolgern behalten Wir das Recht vor, anderweitige Verfügungen zu treffen.

Gegeben zu Rom bei St. Peter, am 25. April 1904. Pius X."

Zu Mitgliedern der in diesem päpstlichen Schreiben erwähnten römischen Kommission wurden gleichzeitig ernannt: P. Pothier O. S. B., Abt von St. Wandrille, Vorsitzender; Msgr. Carlo Respighi, päpstlicher Zeremoniar; P. Angelo de Santi, S. J.; Msgr. Lorenzo Perosi, Direktor der Sixtinischen Kapelle; Prof. Antonio Rella in Rom; P. Andreas Mocquereau, O. S. B., Prior der Benediktinerabtei Solesmes; P. Lorenz Janssens, O. S. B., Rektor des Kollegs vom heiligen Anselmus in Rom; Prof. Baron Rudolf Kanzler in Rom; Prof. Dr. Peter Wagner in Freiburg (Schweiz); Prof. H. G. Worth in London. — Zu Konsultoren wurden ernannt: Raphael Baralli in Lucca; F. Perriot in Langres; Alexandre Grospellier in Grenoble; René Moissenet in Dijon; Normann Holly in New-York; P. Ambrogio M. Amelli, O. S. B., Prior von Monte Cassino, seit 1908 Abt zu Florenz; Dr. Hugo A. Gaißer, O. S. B. im griechischen Kolleg in Rom; P. Michael Horn, O. S. B. in Seckau; P. Raphael Molitor, O. S. B. in Beuron, seit 1905 Abt von St. Joseph bei Coesfeld (Westfalen); Prof. Amédée Gastoué in Paris.

Am 22. Mai 1904 erließ Pius X. eine Kundgebung an den Abt Delatte von Solesmes, worin den Benediktinern dieser Kongregation ausdrücklich der in dem Motuproprio vom 25. April 1904 angekündigte Auftrag betreffend die redaktionelle Vorbereitung des musikalischen Teiles der Vaticana erteilt wurde. Dieser Brief lautet:[1]) „Dem geliebten Sohn Paul Delatte O. S. B., Präsidenten der Kongregation von Frankreich, Abt von Solesmes, Pius PP. X. Geliebter Sohn! Gruß und Apostolischen Segen. Seit Dein erster Vorgänger rühmlichen Andenkens, Dom Prosper Guéranger, welcher sich ganz auf das Studium der heiligen Liturgie verlegte, auch Euern Eifer durch den seinigen erweckte und anspornte, hat, wie allgemein bekannt, das Kloster von Solesmes eine große Berühmtheit erlangt, hauptsächlich durch das unermüdliche Bestreben, den gregorianischen Gesang auf seine ursprüngliche Gestalt zurückzuführen. Diesem nicht minder mühevollen und fruchtbringenden Unternehmen hat es, wie billig, auf Eure Bitten hin von seiten des Apostolischen Stuhles nicht an Lob und Anerkennung gefehlt. So hat es Leo XIII. seligen Andenkens mehrmals und ganz besonders im Jahre 1901 in einem Schreiben an Dich gut geheißen, und erst kürzlich im Februar hat die Kongregation der Riten die von Euch besorgte Ausgabe der rituellen Gesangbücher approbiert und der-

---

[1]) Vgl. Gregoriusblatt 1904, No. 7.

selben, da sie sich bereits einer weiten Verbreitung erfreut, bereitwilligst ihre Anerkennung erteilt. Wir aber, die Wir es frühzeitig für Unsere Pflicht erkannten, Uns mit Unserer Autorität dieser Sache anzunehmen, nämlich der gregorianischen Gesangsweise die von alters her überlieferten Formen wiederzugeben, haben schon zu wiederholten Malen Unsere Hochachtung für Eure diesbezüglichen Arbeiten ausgesprochen und erst vor kurzem durch die Tat bewiesen. Denn während des feierlichen Gottesdienstes, welchen wir zur festlichen Begehung des dreizehnhundertjährigen Todestages Gregors d. Gr. in der Nähe seiner sterblichen Überreste abhielten, ließen Wir, um gleichsam der Wiedereinführung des gregorianischen Gesanges die Weihe zu geben, gerade den Gesang von Solesmes versuchsweise aufführen. Jetzt aber haben Wir noch einen besonderen Grund, außer diesem Eurem Fleiß auch noch Eure tiefe Ergebenheit gegen den römischen Papst zu loben. Denn während Wir Uns mit dem Gedanken trugen, eine vatikanische Ausgabe des liturgischen Gesanges anzuordnen, welche, unter Unserer Obhut veranstaltet, überall in Gebrauch genommen werden soll, und zu diesem Behufe Eure Mitarbeit anriefen, kam im Monat März ganz erwünscht Dein Brief, geliebter Sohn, welcher Uns nicht nur Eure Bereitwilligkeit meldete, an dem von Uns gewünschten Werke mitzuarbeiten, sondern auch, daß Ihr im Interesse dieses Werkes die Früchte Eurer Nachtwachen, die schon veröffentlicht sind, Uns abtreten wollt. Es ist nämlich leicht verständlich, wieviel es Euch gekostet hat, diesen Beweis der Liebe und Ehrfurcht abzulegen, und wie angenehm Uns dies berührt hat. Um daher für einen so ausnahmsweisen Akt der Huldigung den verdienten Lohn abzustatten, haben Wir in dem Motuproprio, in welchem Wir später die Veranstaltung der genannten authentischen Ausgabe einer besonderen Kommission übertrugen, der Dir untergebenen Kongregation, vor allem dem Kloster von Solesmes, die Aufgabe zugewiesen, den gesamten noch erhaltenen Stoff der alten Dokumente, soweit sie in Betracht kommen, nach der gewohnten Methode zu durchforschen und sodann das Material dieser Ausgabe geordnet und verarbeitet der von Uns bestellten Kommission zur Begutachtung vorzulegen. Von diesem zwar mühevollen, aber überaus ehrenvollen Auftrag bist Du zwar bereits unterrichtet worden; Wir jedoch wollten Dich noch persönlich davon benachrichtigen, geliebter Sohn; denn Dir obliegt die Oberaufsicht über die Ausführung derselben durch Deine Mitbrüder. Es ist Uns bekannt, wie sehr Du den Apostolischen Stuhl und die Kirche liebst, wie sehr Dir der Glanz des Gottesdienstes am Herzen liegt, wie genau Du die heiligen Regeln des Ordensstandes beobachtest. Die Ausübung dieser Tugenden wird, wie bisher, auch in Zukunft Eure gelehrten Arbeiten zum glücklichen Erfolg führen; denn auch auf Euch, seine Jünger, trifft zu, was Gregor an Eurem Vater und Stifter preist: Nullo modo aliter potuit docere quam vixit (Nimmer konnte er anders lehren, als er lebte). Übrigens sind Wir versichert, daß Euch zur Erfüllung der übertragenen Aufgabe die nötigen Studienmittel in reichem Maße zur Verfügung stehen werden, besonders daß Euch bei der Aussuchung der alten Codices keinerlei Hindernisse im

Wege stehen. Was aber die Hauptsache ist, der Beistand Gottes, den Wir inständig erflehen, wird, dessen sind Wir gewiß, Euch nie mangeln. Als Unterpfand desselben sowie als Zeichen Unseres besonderen Wohlwollens erteilen wir Dir, geliebter Sohn, sowie Deinen Mitbrüdern aus ganzer Liebe im Herrn den apostolischen Segen. Gegeben in Rom bei St. Peter am 22. Mai 1904. Pius PP. X."

Wie ernst die Benediktiner von Solesmes, welche sich gegenwärtig in Appuldurcombe in der Grafschaft Wroxall auf der Insel Wight (England) befinden, die ihnen zugewiesene Aufgabe auffaßten, beweist der Umstand, daß sie sich nicht ausschließlich mit ihren bisher gemachten Studien und Forschungen begnügten, sondern von neuem die hauptsächlichsten Codices zu Rate zogen. Zwei französische Benediktiner wurden abgeordnet, welche sich nach Deutschland, Belgien und der Schweiz begaben, um die dortigen Codices zu studieren. Es gelang den Benediktinern von Solesmes, sich mehrere hundert der besten Codices in photographischen Nachbildungen zu verschaffen. Dieses Material wird allen Choralforschern in entgegenkommendster Weise zugänglich gemacht[1]).

Auch die päpstliche Kommission für die vatikanische Choralausgabe ruhte nicht. Sie verschickte Mitte Juni 1904 an die hervorragendsten Musiktheoretiker und Musikgelehrten aller Nationen, darunter auch an sämtliche Präsides und Referenten des deutschen Cäcilienvereins, ein Zirkular, das einige Fragen betreffs der vatikanischen Ausgabe enthielt. Die eingelaufenen Antworten wurden von der Kommission gesichtet, um als wertvolles Material bei der Herausgabe der Editio Vaticana zu dienen.

Die Mitglieder der päpstlichen Kommission sowie die deutschen Konsultoren Dr. Hugo A. Gaisser, Michael Horn (Seckau) und R. Molitor (Beuron) wurden bald darauf eingeladen, sich im September 1904 in Appuldurcombe einzufinden, um an den wichtigen Beratungen, welche unter dem Vorsitz des Kommissionspräsidenten Dom Pothier daselbst stattfinden sollten, teilzunehmen. Zum Referenten über die auf die Fragezirkulare eingegangenen Antworten wurde P. Angelo de Santi S. J. bestimmt. Die Zusammenkunft wurde in den Tagen vom 6.—9. September 1904 abgehalten[2]). Die Vorarbeiten wurden so rasch gefördert, daß die Kommissionsmitglieder zur definitiven Beschlußfassung in Rom Sitzungen abhalten konnten. Bei diesen Sitzungen zeigte es sich, daß „in dem Bestreben, möglichst genau den Intentionen und Weisungen des Apostolischen Stuhles nachzukommen, sich verschiedene Auffassungen zeigten und Meinungsverschiedenheiten entstanden, die eine Klärung von autoritativer Seite als wünschenswert erscheinen ließen" [3]). Um die Tragweite und den genauen Sinn der päpstlichen Verordnungen zu präzisieren, und etwaige Zweifel und Bedenken, die trotz der Klarheit der bisher erfolgten Äußerungen entstehen konnten,

---

[1]) Vgl. Bewerunge, Die vatikanische Choralausgabe, Düsseldorf 1906, S. 10.
[2]) Vgl. den Bericht im Gregoriusblatt 1904, S. 121 ff.
[3]) Cäcilia, Straßburg 1906, No. 2.

zu lösen, richtete der Kardinal-Staatssekretär Merry del Val unterm 3. April 1905 im Auftrage des Heiligen Vaters folgendes Schreiben an den Präsidenten der römischen Kommission, Abt Dom Pothier: „Ehrwürdiger Pater! Zur Kenntnis des Heiligen Vaters ist es gelangt, daß unter denen, die sich bestreben, die vatikanische Ausgabe der liturgischen Bücher vorzubereiten, ein Zweifel entstanden ist, wie auf die beste Art den Intentionen Seiner Heiligkeit in bezug auf die Restauration der Musica sacra entsprochen werden kann. Der hehre Hohepriester stellt mit Freuden fest, daß die Meinungsverschiedenheit sowohl auf der einen als auf der anderen Seite ihren Grund hat in dem Wunsche, auf die möglichst beste Art seinen Intentionen zu entsprechen. Da Seine Heiligkeit allem Zweifel und jeder Unsicherheit jedwelche Gelegenheit und jedweden Vorwand abschneiden will, hat Seine Heiligkeit mich trotzdem beauftragt, Ew. Gnaden kundzutun, daß Seine Heiligkeit, indem sie die Rückkehr zum alten gregorianischen Gesange forderte, nicht beabsichtigte, ein die Archäologie desselben Gesanges ausschließlich begünstigendes Werk zu schaffen, so daß heutzutage nicht solche Lesarten der gregorianischen Melodien zuzulassen wären, welche im Laufe der Jahrhunderte haben angenommen werden können. In seinem Motuproprio vom 22. November 1903 hat der Heilige Vater zutreffend daran erinnert, daß »die Kirche immer den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt hat, indem sie zum Dienste des Kultus alles das zuließ, was das Genie Gutes und Schönes im Laufe der Jahrhunderte zu erfinden wußte, immer jedoch so, daß die liturgischen Gesetze unangetastet bleiben«.

Und mit dem zweiten Motuproprio vom 25. April 1904 bei der Aufstellung der Normen für die vatikanische Ausgabe der liturgischen Bücher hat Seine Heiligkeit weise bestimmt, daß »die sogenannten gregorianischen Melodien der Kirche in ihrer Vollständigkeit und Reinheit wiederhergestellt werden nach dem Zeugnis der ältesten Codices, jedoch in der Weise, daß besondere Rücksicht genommen wird auf die rechtmäßige Tradition, die enthalten ist in den im Laufe der Jahrhunderte entstandenen Codices und auf den praktischen Gebrauch der heutigen Liturgie«.

In Übereinstimmung mit diesen Grundsätzen, welche die wahre Tradition der Kirche ausdrücken, würde es daher den Intentionen Seiner Heiligkeit nicht widersprechen, wenn die päpstliche Kommission für die vatikanische Ausgabe der liturgischen gregorianischen Bücher irgend einer weniger alten heiligen Komposition den Vorzug geben möchte, wenn sie nur den Merkmalen der gregorianischen Musik entspricht. Denn in der Tat läßt sich nicht beweisen, daß der älteste Gesang notwendigerweise der beste für die Praxis anzunehmende sei, weil die Kunst oder die späteren Umstände mit Fug und Recht die alten Melodien entwickeln oder manchmal einige Veränderungen bieten konnten, und daß dennoch die ursprüngliche Reinheit bestehen blieb.

Wollen Sie diese autoritativen Mitteilungen der Kommission übermitteln, der Sie in würdiger Weise vorstehen, damit sie dieselben als

Norm und Führer der eigenen Arbeit annehmen möge, und daß diese so dem von Seiner Heiligkeit in sie gesetzten Vertrauen aufs allerbeste entsprechen könne.“ (Es folgt die Schlußformel und Unterschrift des Briefes.)

Aus diesem Schreiben ergibt sich, daß der Papst schon in seinem Schreiben vom 25. April 1904 nicht beabsichtigt hatte, überall die nachweisbar älteste Lesart als die für die vatikanische Ausgabe zu verwendende anzuordnen. Durch den Brief des Kardinal-Staatssekretärs wurden die Intentionen des Heiligen Vaters also nur genauer präzisiert; ein Abgehen von dem einmal vom Papste beschrittenen Wege war durch das hier mitgeteilte Schreiben des Kardinal-Staatssekretärs durchaus nicht beabsichtigt, wie irrtümlich behauptet worden ist.

Von Wichtigkeit für den weiteren Verlauf der Ereignisse und die Behandlung der schwebenden Fragen in der römischen Kommission war ein weiterer Brief des Kardinal-Staatssekretärs Merry del Val vom 24. Juni 1905 an Dom Pothier, worin die Befugnisse des Präsidenten der Kommission nicht nur genauer bestimmt, sondern auch erweitert wurden[1]). Der Brief, der den Abschluß der die Ausgabe vorbereitenden Aktenstücke bildete, lautet:

Hochwürdigster Pater!

„Die vorbereitenden Arbeiten der päpstlichen Kommission für die vatikanische Choralausgabe der gregorianischen liturgischen Bücher haben die vielfachen Vorteile zum Vorschein gebracht, welche eine Vereinfachung in der Zusammenstellung derselben bietet, um die bisher erreichten Resultate der gregorianischen Gesangsreform nutzbar zu machen. Daher hat der Heilige Vater huldvollst beschlossen, daß der zu veröffentlichenden vatikanischen Ausgabe diejenige der Benediktiner von Solesmes vom Jahre 1895 zugrunde gelegt werden soll, indem er auf solche Weise den wirklichen Wert jener gut unternommenen Reform anerkennt. Ihnen, als dem Präsidenten der päpstlichen Kommission, vertraut der Heilige Vater die delikate Aufgabe an, die genannte Ausgabe zu revidieren und zu korrigieren, und bei dieser Arbeit werden Sie Sich von den verschiedenen Mitgliedern der Kommission helfen lassen, indem Sie nötigenfalls die kostbaren paläographischen Studien sich zunutze machen, welche unter der weisen Leitung des hochwürdigen Abtes von Solesmes ausgeführt worden sind. Und damit die wichtige Arbeit munterer und einmütiger voranschreite, reserviert sich Seine Heiligkeit an die verschiedenen Mitglieder der Kommission zu appellieren, damit dieselben in direkter Weise die Früchte ihrer Studien jenen liturgischen Büchern zuwenden, deren melodische Reform noch weniger vorgeschritten ist.

---

[1]) H. Bewerunge bezeichnet diesen Brief als „etwas Unerwartetes“ und behauptet, daß durch denselben dem Präsidenten der Kommission „die freie Entscheidung über die Fassung der vatikanischen Lesart übergeben und den übrigen Kommissionsmitgliedern die bescheidene Stellung seiner Gehilfen zugewiesen wurde“. (Die vatikanische Choralausgabe, Düsseldorf bei Schwann, 1906, S. 7 ff.)

Um nun die Verwirklichung dieser Bestimmungen sicher zu stellen, hat der Heilige Vater weiterhin festgesetzt, was ich Ihnen im folgenden im Namen Seiner Heiligkeit mitteile:

1. Der Heilige Stuhl wird die spezielle Ausgabe der liturgischen Bücher, welche er als typische empfiehlt, unter seinen autoritativen und höchsten Schutz nehmen, indem er im übrigen den gregorianischen Studien der Fachgelehrten das Feld offen läßt.

2. Um jedes rechtliche wie faktische Monopol zu vermeiden, wird die typische vatikanische Ausgabe frei von den Verlegern nachgedruckt werden können, wenn sie nur die im Motuproprio vom 25. April 1904 festgesetzten Bedingungen beobachten.

3. Die Mitglieder und Konsultoren der Kommission werden sich gern dazu hergeben, die Aufgabe des Präsidenten durch den erleuchteten Beistand ihrer Wissenschaft zu erleichtern und sich dem Heiligen Stuhl zur Verfügung stellen, um andere verwandte Arbeiten auszuführen und die Veröffentlichungen, welche der Kongregation der heiligen Riten zur Approbierung vorgelegt werden, zu prüfen.

4. Um dem Heiligen Stuhl jetzt und in Zukunft seine unbestreitbaren Rechte auf den geheiligten Gesang, als den integrierenden Bestandteil des Patrimoniums der katholischen Kirche, zu gewährleisten, wird die hohe Leitung des Werkes, sei es für die Zusammenstellung der liturgischen Bücher, sei es für die Approbierung der verschiedenen liturgischen Veröffentlichungen, im besonderen der Propria und der Neuen Offizien, dem Hochw. Kardinal-Präfekten der Ritenkongregation anvertraut, welcher sich dann über die zeitgemäßen Verfügungen und Maßregeln mit dem Präsidenten der Kommission verständigen wird. Dieselben werden sodann im Einverständnis mit dem unterzeichneten Kardinal-Staatssekretär verwirklicht werden.

5. Die Eigentumsrechte des Heiligen Stuhles, wie der Druck, sind für den Heiligen Stuhl selbst wie für die zum Nachdruck ermächtigten Verleger gesichert durch den Charakter der Veröffentlichung, durch die Eigenart der Ausgabe selbst, sowie den förmlichen und großmütigen Verzicht des Abtes von Solesmes und Eurer Hochwürden selbst auf alle schon veröffentlichten Ergebnisse Ihrer früheren Arbeiten zugunsten des Heiligen Stuhles.

6. Diese Verfügungen und insbesondere die Zugrundelegung der Ausgabe von Solesmes vom Jahre 1895 bei der vatikanischen Ausgabe werden dazu dienen, den Wortlaut und den Sinn der früheren päpstlichen Dokumente sicher zu stellen, einschließlich des Breve vom 22. Mai 1904 an den Abt von Solesmes, und die beste wissenschaftliche und praktische Lösung der Aufgabe zu erzielen."

Aus diesem allerdings privaten und scheinbar nicht für die Öffentlichkeit bestimmten, aber doch veröffentlichten Schreiben geht klar hervor, daß zwischen den Intentionen des Heiligen Stuhles und der Tätigkeit Pothiers keine Differenzen bestanden haben, und daß die von verschiedenen Seiten geäußerte Vermutung, das Resultat der von Pothier

geleisteten Arbeit würde später eine Einschränkung erfahren, als durchaus hinfällig bezeichnet werden muß.

Dom Pothier war dadurch, daß seine Befugnisse durch das soeben zitierte Schreiben wesentlich erweitert worden waren, in die Lage versetzt, gewisse Schwierigkeiten, welche aus Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Kommission entstanden waren, zu überwinden und die ihm übertragene Arbeit rasch zu fördern. Schon auf dem gregorianischen Kongreß in Straßburg, welcher vom 16. bis 19. August 1905 tagte, konnte Pothier ankündigen, daß der letzte Druckbogen des Kyriale das endgültige Imprimatur erhalten habe. Zugleich erklärte die Mehrheit der in Straßburg anwesenden Mitglieder der päpstlichen Kommission, daß das neue Kyriale „die Frucht der langwierigen und erleuchteten Arbeiten der hochwürdigen Patres von Solesmes darstelle“ [1]).

Bald darauf (Ende August 1905) wurde von der vatikanischen Druckerei der erste Teil der Editio Vaticana, nämlich das Ordinarium Missae oder Kyriale, ausgegeben. Demselben war ein vom 14. August 1905 datiertes Dekret der Ritenkongregation vorgedruckt. Dasselbe erwähnt im Eingange die Einsetzung einer päpstlichen Kommission für die Herausgabe der neuen Choralbücher und den Abschluß der Arbeiten dieser Kommission. Alsdann heißt es im Dekrete weiter: „Diese Kongregation der heiligen Riten aber erklärt und entscheidet, daß diese Ausgabe als eine typische von allen anzusehen sei, so daß in Zukunft gregorianische Melodien, die in späteren Ausgaben dieser Art von Büchern enthalten sein werden, der vorgenannten typischen Ausgabe bis ins kleinste zu konformieren sind, ohne daß irgend etwas hinzugefügt, hinweggenommen oder verändert wird, auch wenn es sich um Auszüge aus solchen Büchern handelt.“ Es wird hingewiesen auf ein Dekret der Ritenkongregation vom 11. August 1905 betreffend die Herausgabe dieser Bücher. Dann schließt das Dekret mit den Worten: „Endlich erklärt eben diese Kongregation der heiligen Riten, es sei der lebhafteste Wunsch (vivissimum desiderium) Seiner Heiligkeit, daß allerorts die Ordinarien dafür Sorge tragen, daß Bücher jeglicher Art, die bisher herausgegeben sind und liturgischen Gesang enthalten, auch wenn sie mit irgend einem päpstlichen Privileg versehen oder durch irgendwelche Approbation empfohlen sind, allmählich, ohne Aufsehen, aber sobald als möglich (sensim sine sensu, quam primum tamen) aus den Kirchen, auch der Ordensleute, welche den römischen Ritus besitzen, entfernt werden, so daß nur diejenigen liturgischen, den gregorianischen Gesang enthaltenden Bücher verwendet werden, welche, nach den vorgenannten Regeln verfaßt, dieser typischen Ausgabe konform sind.“

Aus dem Wortlaut dieses Dekrets ergibt sich, daß die Strenge, mit der der Heilige Vater in dem Decretum Urbis et Orbis vom 8. Januar 1904 die Einführung der traditionellen Gesänge angeordnet hat, in keiner Weise gemildert worden ist, auch nicht durch die Ausdrücke

---

[1]) Vgl. Bewerunge, Die vatikanische Choralausgabe, S. 9.

vivissimum desiderium und sensim sine sensu. Vielmehr ist ein Neudruck der Medicaea nunmehr durchaus verboten. Nur bezüglich der Frage, wann die noch im Gebrauch befindlichen Exemplare der Medicaea durch die neuen Choralbücher zu ersetzen sind, spricht der Heilige Vater einen „lebhaften Wunsch", nicht aber einen strikten Befehl aus.

Kann über den verpflichtenden Charakter des dem Kyriale vorgedruckten Dekrets kein Zweifel obwalten, so sind doch über den archäologischen, ästhetischen und praktischen Wert der neuen Choralausgabe Meinungsverschiedenheiten zutage getreten. Noch vor der Veröffentlichung des Kyriale wurden Stimmen laut, in denen die Tätigkeit Pothiers scharf kritisiert und die Arbeiten der Solesmer Choralforscher in besonders günstige Beleuchtung gerückt werden. Die hierauf bezüglichen Veröffentlichungen in Zeitschriften und Broschüren ließen es erkennen, daß in der päpstlichen Kommission sich zwei Strömungen geltend machten. Die Vertreter der einen Richtung, welche man als die archäologische bezeichnen kann[1]) und welche die Lesarten der Solesmer Choralausgaben vertrat, verlangten ein nach ausschließlich philologisch-kritischen Regeln hergestelltes Buch, das „den Zustand des Kirchengesanges der Zukunft auferlegte, wie er sich in den ältesten Dokumenten findet"[2]). Die Vertreter der zweiten Richtung betonten demgegenüber, daß es sich doch um ein praktischen Zwecken dienendes Werk handle und daß unter Umständen eine jüngere, der mittelalterlichen Tradition angehörige Lesart den Vorzug vor einer älteren verdienen könne. Dies war der Standpunkt Pothiers, welcher schließlich auch infolge der dem genannten Präsidenten der Kommission eingeräumten Vollmachten zum Siege gelangte. Der Streit zwischen den Anhängern der beiden Richtungen bereitete dem Heiligen Vater großen Schmerz. Da die „Kölnische Volkszeitung" wiederholt Artikel veröffentlicht hatte, in der die vatikanische Ausgabe heftig angegriffen und als ein Provisorium bezeichnet wurde, fand sich der Heilige Vater veranlaßt, durch den Kardinal-Staatssekretär an den Erzbischof von Köln, Kardinal Fischer, ein aufklärendes Schreiben zu senden, das den authentischen Charakter des Kyriale Vaticanum sicherstellte und eine eventuelle Änderung desselben als höchstens in ferner Zeit liegend erklärte. Dieses Schreiben hat folgenden Wortlaut: „Die vatikanische Ausgabe des Kyriale hat, wie Ew. Eminenz bekannt ist, besonders bei den übrigen Herausgebern manche Streitigkeiten hervorgerufen. Sie sind derart, daß sie den Glauben erwecken, es seien weniger zuverlässige Meinungen über dessen Charakter verbreitet worden. Um diesem entgegenzutreten, hat der Heilige Vater mich beauftragt, Dir zu erklären, daß das vatikanische Kyriale nicht etwa herausgegeben worden ist, um nur vorübergehend Dienste zu tun, sondern daß es wirklich und im eigentlichen Sinne authentisch ist, und zwar so, daß

---

[1]) Ein Vertreter dieser Richtung ist H. Bewerunge, Professor in Maynooth (Irland), der seinen Standpunkt wiederholt in öffentlichen Blättern und in Broschüren darlegte.

[2]) Vgl. P. Wagner, Der Kampf gegen die Editio Vaticana. Eine Abwehr. Graz, Verlag der „Styria", 1907, S. 16.

es, wie es augenblicklich vorliegt, bei allen Kirchen in Gebrauch genommen werde. Der Charakter dieser Authentizität und der gemeinsame Gebrauch für die gegenwärtige Zeit hindern jedoch nicht, daß, wenn nach dem Urteil des Heiligen Stuhles eine Anbringung von einigen Neuerungen angebracht erscheint, solche in das genannte Kyriale eingeführt werden können, aber nicht in der nächsten Zeit. Inzwischen zweifelt Seine Heiligkeit nicht daran, daß ganz Deutschland den neuen Formen der heiligen Gesänge willfährig entgegenkommen wird, um so mehr, da in diesem Lande in Straßburg vor kurzer Zeit der Kongreß für den heiligen gregorianischen Gesang abgehalten wurde, der dem Heiligen Vater so viel Freude gemacht hat."

Der Kardinal-Erzbischof von Köln veröffentlichte dieses Schreiben des Kardinal-Staatssekretärs und gab dabei dem Wunsche Ausdruck, daß „alle Streitigkeiten über die authentische Autorität des neuen Kyriale für immer ruhen und gänzlich aufhören möchten". Die Veröffentlichung weiterer Teile der vatikanischen Choralausgabe veranlaßte aber nichtsdestoweniger neue Angriffe gegen die letztere[1]).

Nachdem Ende August 1905 das Kyriale erschienen war, konnte am 12. März 1908, dem Feste des heiligen Papstes Gregor des Großen, der Präsident der päpstlichen Choralkommission, Dom J. Pothier, Abt von St. Wandrille, dem Heiligen Vater Pius X. das erste Exemplar des in der vatikanischen Druckerei hergestellten, für Kunst und Liturgie so hochbedeutsamen „Liber Gradualis" überreichen.

Dasselbe führt folgenden Titel: Graduale sacro-sanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis S. S. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum. Cui addita sunt festa novissima. Romae, typis Vaticanis, MDCCCCVIII.[2]) Das Erscheinen des sämtliche Gesänge der Messe enthaltenden Graduale der vatikanischen Ausgabe „bezeichnet ohne Zweifel einen bedeutsamen Zeitpunkt in der Geschichte der römischen Liturgie, der katholischen Überlieferung und der musikalischen Kunst" (Osservatore Romano).

Das Vorwort des „Liber Gradualis" kennzeichnet in klaren Worten die Stellung, welche die Wissenschaft der neuen Choralausgabe einnehmen darf. Die betreffenden Worte lauten: „Selbstverständlich läßt die Kirche — welche nach den Worten des Heiligen

---

[1]) Genannt sei die Broschüre von Bewerunge: Der vatikanischen Choralausgabe zweiter Teil. Nebst einer Antwort an meine Kritiker. Düsseldorf 1907, Verlag des Düsseldorfer Tageblattes. Gegen Bewerunge richtet sich die schon erwähnte Schrift von Peter Wagner: Der Kampf gegen die Editio Vaticana, 1907.

[2]) Der stattliche Band, der einen Hauptteil der gregorianischen Restauration darstellt und den Wunsch Seiner Heiligkeit des Papstes Pius X., der Kirche den altehrwürdigen gregorianischen Choral als lebendigen Bestandteil der Liturgie wieder zurückzugeben, umfaßt 938 Seiten und enthält folgende Hauptteile:

Einleitung . . . . p. V—XVI
Proprium de Tempore . . . . p. 1—335
Proprium Sanctorum . . . . p. 336—559.

Vaters Pius X. (Motuproprio) fortwährend den Fortschritt der Künste gepflegt und gehegt hat, indem sie zum liturgischen Gebrauche alles das verwandte, was der Mensch im Laufe der Jahrhunderte Schönes und Gutes geschaffen hat, wenn nur die liturgischen Gesetze damit in Einklang zu bringen waren — allen Gelehrten die Freiheit unbenommen, das Alter, die Herkunft, die Geschichte festzustellen und über den künstlerischen Wert einer jeden gregorianischen Melodie sich ein Urteil zu bilden. Nur das eine behält sie sich vor, den Bischöfen und den Gläubigen denjenigen Text des heiligen Gesanges zu bieten und vorzuschreiben, der sorgfältig nach den Dokumenten der Tradition revidiert, ebensogut zum würdigen Glanz des Gottesdienstes, als auch zur Erbauung der Gläubigen beiträgt." (Vgl. Vorwort zum vatikanischen Graduale.)

Mit der Herausgabe des „Liber Gradualis" ist für die Praxis der größte und wichtigste Teil der gregorianischen Choralgesänge offiziell festgelegt. Es sollen möglichst bald die Vespergesänge, die in dem „Liber Antiphonarius" enthalten sind, sodann das Pontificale, Responsoriale, Processionale erscheinen. Als Separatabzüge aus diesen Büchern soll das ganze Toten-Offizium und das ganze Offizium der drei letzten Tage der Karwoche ausgegeben werden.

In den deutschen Gebieten haben folgende Verleger eigene Ausgaben der neuen Choralbücher veranstaltet: Pustet und Coppenrath (H. Pawelek) in Regensburg, Schwann in Düsseldorf und die Styria in Graz[1]).

---

[1]) Das von der Firma Coppenrath nur lithographisch hergestellte Kyriale mit Missa de Requiem unterscheidet sich von den anderen Ausgaben dadurch, daß die Choralnoten auf ein System von vier Linien gesetzt sind, mit dem Violinschlüssel und derjenigen Vorzeichnung, die der praktischen Ausführung und der von derselben Firma verlegten Orgelbegleitung entspricht. Die andern genannten Verlagshandlungen haben neben den genauen Wiedergaben der vatikanischen Vorlage besondere Ausgaben in moderner Notation mit Fünflinien-System veranstaltet. Ebenso hat der Verleger M. Capra in Turin das Kyriale in moderner Übertragung erscheinen lassen. Der praktische Nutzen scheint die wissenschaftlichen Bedenken, welche manche hervorragende Choral-lehrer gegen die Übertragung der gregorianischen Gesänge in moderne Noten geäußert hatten, überwunden zu haben. Die Pustetsche Orgelbegleitung zum Kyriale Vaticanum hat Dr. Mathias in Straßburg i. E. besorgt, die Coppenrathsche M. Springer in Prag, die Schwannsche Msgr. Fr. Nekes in Aachen, diejenige der Styria P. Michael Horn in Seckau. Zum Kyriale ist bei M. Capra in Turin eine von R. Casimiri in Perugia bearbeitete dreistimmige Orgelbegleitung erschienen. Über die Vorzüge dieser mit Sorgfalt ausgearbeiteten Orgelbegleitungen, welche in der Hauptsache die Regel anerkennen, „daß die

Unter dem 8. Juni 1907 hat die Heilige Ritenkongregation folgende Bestimmungen getroffen bezüglich der Aufnahme der betreffenden Gesangstücke der vatikanischen Choralausgabe in das Missale Romanum:

1. Der neue typische Gesang des Missale ist vom heutigen Tage an durch den Heiligen Stuhl ohne besondere Bedingungen allen Verlegern freigegeben, so zwar, daß dieselben fernerhin die bisherigen Gesänge des Missale weder drucken noch edieren können.

2. Der neue typische Gesang muß in den neuen Missale-Ausgaben an die Stelle des bisherigen gesetzt werden.

3. Derselbe kann auch separat für sich ediert oder am Ende der bisherigen Missalien beigefügt werden und muß in beiden Fällen den Titel tragen: Cantus Missalis Romani iuxta editionem Vaticanam.

4. Der Traktus des Karsamstags Sicut cervus soll in Zukunft ohne die Melodie, nur mit dem Texte gedruckt werden.

5. Die Intonationen oder die Gesänge ad libitum (Asperges me, Gloria in excelsis, der feierlichere Ton der Präfation) dürfen nicht im Missale selbst, sondern nur am Ende als Supplement oder Appendix ihren Platz finden. Dort dürfen auch nach Belieben die schon im Liber Gradualis veröffentlichten Toni communes, welche die amtierenden Priester betreffen, beigefügt werden, wie dieselben auch eigens für sich gedruckt werden können.

6. In den Worten des liturgischen Textes, selbst der Rubriken, ist nichts geändert und sollen diese also ohne Änderung nach der letzten typischen Ausgabe (1900) abgedruckt werden.

Rom, aus der Sekretarie der Heiligen Kongregation der Riten, 8. Juni 1907.

† D. Panici,
Erzbischof von Laodicaea, Sekretär.

Alle Neudrucke von Missalien müssen von nun an mit den offiziellen Meßgesängen der Editio Vaticana, und zwar in ihrer typischen Form — mit denselben Pausenstrichen, denselben Notenformen, den Podatus, das Quilisma, den Scandicus, Porrectus und die liqueszierenden Noten nicht ausgenommen — versehen sein.

Mit dem Erscheinen dieser die offizielle Einführung der vatikanischen Reform in das Missale Romanum betreffenden Instruktionen hat die Restauration des gregorianischen Gesanges einen bedeutsamen Schritt vorwärts gemacht.

---

akkordische Bewegung sich im Anschluß an die logischen Accente und im melismatischen Gesange an die Gruppierung zu vollziehen habe", hat Peter Wagner, der nach den Grundsätzen seiner Begleitung des vatikanischen Kyriale die Begleitung für die ganze vatikanische Ausgabe zu veröffentlichen gedenkt, im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1908, S. 192 ff., sich in treffender Weise geäußert.

Das Dekret der Heiligen Ritenkongregation vom 7. August 1907 bezüglich der typischen vatikanischen Ausgabe des Graduale Romanum lautet:

Die Heilige Kongregation der Riten erklärt hiermit, indem sie auf ihre Entscheidungen vom 11. und 14. August 1905 Bezug nimmt und dieselben neuerdings bestätigt, die vatikanische Ausgabe des Graduale der heiligen Römischen Kirche für authentisch und typisch; diese Ausgabe bietet für die Messen de Tempore und de Sanctis sowie für das Ordinarium Missae den gregorianischen Gesang in der Form, wie derselbe von unserem Heiligen Vater Papst Pius X. wiederhergestellt und auf sein Geheiß und in seinem Namen mit Sorgfalt und Beachtung der Kunstgesetze geprüft und verbessert worden ist. Die Norm, welche bei der Ausführung beständig eingehalten wurde, ist in den verschiedenen päpstlichen Erlassen klar vorgezeichnet und wird in der Vorrede zum Graduale, die den Charakter der vatikanischen Ausgabe des römischen Gesanges behandelt, nochmals eingehendst erörtert und nachdrücklichst eingeschärft.

Diese Ausgabe, so bestimmen Wir, muß in allen Kirchen unverzüglich in Gebrauch genommen werden; allen anderen Ausgaben des römischen Gesanges, die nach den obengenannten Dekreten zeitweilig noch geduldet waren, ist für die Zukunft das Recht entzogen, die Stelle der typischen Ausgabe vertreten zu können.

Auf daß aber die (ursprüngliche) Form des Gesanges noch genauer wiederhergestellt werden könne, sind auch hie und da im Texte einige Lesarten wieder eingeführt worden, die vom heutigen Texte des Missale abweichen. Diese neuen Lesarten müssen, da ihre Einführung vom Heiligen Vater selbst in einer Audienz, die er am 14. März 1906 Sr. Eminenz dem Kardinal-Propräfekten dieser Heiligen Kongregation gewährte, ausdrücklich gutgeheißen und vorgeschrieben worden ist, in die künftigen Ausgaben des Graduale durchaus aufgenommen werden.

Nach dem Wortlaute der beiden obengenannten Dekrete haben ferner nur diejenigen Verleger oder Buchdrucker das Recht, diesen Gesang zu veröffentlichen, denen es der Apostolische Stuhl zugesteht; dieser Gesang ist ja als altes Erbe ganz und gar Eigentum der römischen Kirche. Es ist überdies Vorsorge getroffen, daß die Herausgeber nicht etwa unter irgend einem Vorwande sich anmaßen, etwas hinzuzufügen, wegzulassen oder zu ändern, was die Unversehrtheit und Gleichförmigkeit des Gesanges gefährden könnte. Jede Ausgabe des gregorianischen Gesanges, die für den liturgischen Gebrauch bestimmt ist, muß daher, um rechtlich erlaubt zu sein und vom Ordinarius gestattet werden zu können, mit dieser typischen Ausgabe aufs genaueste übereinstimmen, zumal in ganzen Punkten, bezüglich deren in den obengenannten Dekreten oder jenem andern vom 14. Februar 1906 besondere Verfügungen getroffen worden sind.

Entgegenstehende Bestimmungen haben keine Geltung.

S. Card. Cretoni, S. R. C. Praefectus.

† D. Panici, Archiep. Laodicens., Secret.

Das vom 8. April 1908 datierte Dekret der Ritenkongregation, das im Auftrage Seiner Heiligkeit des Papstes Pius X. an alle „Erzbischöfe, Bischöfe und andere Ordinarien“ gerichtet ist und die hauptsächlichsten Bestimmungen über die Einführung der vatikanischen Ausgabe (Editio Vaticana) enthält, hat folgenden Wortlaut:

Nachdem Seine Heiligkeit Papst Pius X. durch ein Motuproprio vom 22. November 1903 die Reform der Kirchenmusik befohlen hatte, bestimmte er, um das begonnene Werk gebührend zu vollenden, durch ein Motuproprio vom 25. April 1904, daß in der vatikanischen Druckerei eine typische Ausgabe der Choralbücher herausgegeben werde. Durch diese Ausgabe sollten die durch alten Gebrauch eingebürgerten Gesänge der Kirche die frühere Vollständigkeit und Reinheit wieder erhalten, hauptsächlich zu dem Zwecke, um der Römischen Kirche und den übrigen Kirchen des römischen Ritus einen gemeinsamen, erprobten Text der liturgischen Gesänge zu geben.

Deshalb erscheint nun, nach dem Willen Seiner Heiligkeit, die typische Ausgabe des Graduale Romanum, die in allen Stücken glücklich hergestellt ist.

Da es aber zur Aufgabe der Hochwürdigsten Ordinarien der Diözesen gehört, den Gebrauch und die Verbreitung dieses Graduale zu fördern und anzuordnen bei dem ihnen anvertrauten Klerus und Volke, so unterbreitet die Kongregation der heiligen Riten, im Auftrage Seiner Heiligkeit ebendenselben Ordinarien die Normen und hauptsächlichsten Bestimmungen über die Einführung dieser typischen Ausgabe und über den Nachdruck, den die vom Heiligen Stuhle autorisierten Verleger vornehmen dürfen; es sind dies die Dekrete dieser Heiligen Kongregation vom 11. und 14. August 1905, vom 14. Februar 1906 und vom 7. August 1907.

Aus dem ersten dieser Dokumente ergibt sich:

1. Die Editio Vaticana des Graduale oder jede andere Ausgabe, welche rechtmäßig und unter Einhaltung der gegebenen Bedingungen dieselbe typische Ausgabe wiedergibt, muß an Stelle der Ausgaben treten, die augenblicklich im Gebrauch sind.

2. Obliegenheit der Hochwürdigsten Ordinarien ist es, dahin zu wirken, daß die Proprien der eigenen Diözesen so reformiert werden, daß sie den gregorianischen Gesängen der typischen vatikanischen Ausgabe konform gemacht werden.

Durch das neueste Dekret wird der sofortige Gebrauch dieses Graduale derart vorgeschrieben, daß an Stelle aller bisher gebrauchten Ausgaben (die sogen. Medicaea keineswegs ausgenommen) sobald als möglich die Editio Vaticana oder ein rechtmäßiger Nachdruck derselben eingeführt werden muß; deshalb dürfen andere von der typischen abweichende Gradualausgaben nicht mehr gedruckt und noch viel weniger von den Hochwürdigsten Ordinarien approbiert werden. Die vor dem vollständigen Erscheinen des typischen Graduale gegebenen Vergünstigungen dürfen aber keineswegs gegen die erwähnten allgemeinen Bestimmungen Geltung behalten.

Um endlich zur leichteren Restauration des traditionellen Gesanges zu gelangen, wird es zunächst von Vorteil sein (mit Unterstützung der sogenannten Diözesankommission) alle diejenigen zu ermuntern, welche freudig der Gesinnung und den Wünschen des Heiligen Vaters zu entsprechen gewillt sind; sodann wird aber ohne Zweifel nichts mehr wirksam sein, als wenn die Hochwürdigsten Ordinarien aufs wachsamste darauf dringen, daß die Ausführung der Gesänge in den Kathedral- und Hauptkirchen so tadellos und vollkommen werde, daß sie als Muster und Beispiel für die anderen gelten kann.

Diejenigen, welche zum Amte eines „Cantor" auserwählt werden, müssen in Wirklichkeit mit den erforderlichen Eigenschaften ausgestattet sein und nach bestandener Prüfung als geeignet befunden werden; in höherem Maße gilt dies vom Chordirigenten oder dem sogenannten Musikpräfekten, der mit der nötigen Autorität bekleidet sein soll, um sein Amt nach den Vorschriften des Heiligen Vaters über die Restauration der Kirchenmusik und des gregorianischen Gesanges auszuüben.

Seine Heiligkeit hat der Kongregation der heiligen Riten befohlen, vorliegendes Dekret abzufassen und zur Kenntnis der Hochwürdigsten Erzbischöfe, Bischöfe und der übrigen Ordinarien zu bringen.

Alle entgegenstehenden Bestimmungen, auch die besonders zu erwähnen wären, sind hiermit aufgehoben. Am 8. April 1908.

Seraphinus Card. Cretoni, Präfekt der Hl. R. K.

Diomedes Panici, Archiep. Laodicens., Sekretär der Hl. R. K.

6. Der internationale Kongreß für gregorianischen Gesang zu Straßburg im Elsaß. Ein für die Geschichte des gregorianischen Gesanges außerordentlich wichtiger Kongreß wurde vom 16. bis 19. August 1905 zu Straßburg im Elsaß abgehalten. Der Zweck desselben war „die intensive Förderung der durch Papst Pius X. angeordneten gregorianischen Restauration". Zur Erreichung dieses Zweckes sollten wissenschaftliche Vorträge, praktische Unterweisungen und Musteraufführungen dienen. Von besonderer Bedeutung sollte dieser Kongreß besonders für diejenigen Fragen werden, welche die von Pius X. unternommene Choralreform betrafen. Das Protektorat über den Kongreß übernahm der Bischof von Straßburg, Dr. Fritzen. Das Lokalkomitee setzte sich zusammen aus den Herren: Domkapitular Kieffer, Erzpriester und Münsterpfarrer in Straßburg, Leo Lutz, Redakteur der Cäcilia (Reutenburg), Dr. F. X. Mathias, Domorganist, seit 1908 Regens des Priesterseminars in Straßburg, Jos. Victori, Domkapellmeister ebendaselbst und Pfarrer M. Vogeleis in Behlenheim, jetzt Bibliothekar in Straßburg. Die Leitung des Kongresses übernahm Prof. Wagner, Direktor der gregorianischen Akademie in Freiburg i. d. Schweiz. Es bildete sich ein aus hervorragenden Kennern der Kirchenmusik zusammengesetztes „internationales, vorbereitendes Komitee" für Deutschland, Österreich-Ungarn, die Schweiz, Frankreich, Belgien, Italien, Spanien, England, Irland, Holland, Luxemburg und Amerika[1]).

---

[1]) Die Namen der Komiteemitglieder sind verzeichnet im Gregoriusblatt 1905, No. 8/9, und in der Gregorianischen Rundschau 1905, No. 8/9.

Über den Verlauf des Kongresses wurde ein vom Lokalkomitee verfaßter offizieller Bericht veröffentlicht, welcher in Straßburg bei F. X. Le Roux & Co. (1905) erschienen ist. Es sei aus diesem Berichte dasjenige hervorgehoben, was für die Choralfrage von besonderer Wichtigkeit ist. In der ersten öffentlichen Versammlung, welche Donnerstag, den 17. August, abgehalten wurde, fand zunächst die Bildung des Bureaus statt; Dom Pothier wurde zum Präsidenten, Professor Wagner zum Leiter, die anwesenden Mitglieder und Konsultoren der päpstlichen Kommission für Herausgabe der vatikanischen Choralbücher sowie die Vertreter der Bischöfe zu Vizepräsidenten gewählt; außerdem fand die Wahl von fünf Sekretären statt. Hierauf wurden die üblichen Begrüßungsreden gehalten. Nunmehr hielt Dom Pothier einen Vortrag über den katholischen Charakter des gregorianischen Choralgesanges, worauf Domorganist Dr. Mathias über die Geschichte des Chorals im Elsaß sprach. Den Schlußvortrag in dieser Versammlung hielt Msgr. Foucault, Bischof von St. Dié über das Thema: Simple observation sur le caractère du rythme grégorien dans la psalmodie (Beobachtungen über den Rhythmus in der Psalmodie). Am Nachmittag desselben Tages wurden in zwei getrennten Abteilungen praktische Choralübungen abgehalten, die von den Herren Domkapellmeister Victori (Straßburg) und Dr. W. Widmann (Eichstätt) geleitet wurden. Nach diesen Übungen fand in der Kathedrale ein kirchliches Konzert statt, in welchem altklassische Choralbearbeitungen für Orgel mit Choraleinlagen dargeboten wurden. Domorganist Dr. Mathias „zeigte sowohl in den fein verarbeiteten Vorspielen zu den Choralsätzen, wie auch in der Vorführung der alten und neuen Orgelkomponisten seine Meisterschaft auf der Königin der Instrumente“. Am Freitag, den 18. August, wurde Vormittag die zweite öffentliche Versammlung abgehalten, in welcher zuerst Herr Professor Gastoué (Paris) das Wort erhielt. Derselbe verlas zunächst eine Erklärung des Archivdirektors Pierre Aubry (Paris), worin dieser sich gegen die Aufstellungen des P. Dechevrens richtete. Da letzterer nicht anwesend war, sich also nicht verteidigen konnte, so wurde beschlossen, diese Erklärung nicht in den offiziellen Kongreßbericht aufzunehmen. Hierauf hielt Professor Gastoué einen Vortrag über das Thema: Sur l'interêt de l'étude des traités du moyen âge et de deux traités perdus (Über das Studium der mittelalterlichen Musiktheoretiker und über zwei verloren gegangene Abhandlungen). Der Redner legte hierbei die Grundsätze dar, nach denen die frühmittelalterlichen Manuskripte über Kirchenmusik zu studieren sind. Hierauf gab Herr Gerichtsassessor Karl Ott (Ravensburg) einleitend einen historischen Überblick über die mailändische Liturgie, um sodann über die Entwicklung des mailändischen Chorals, die Eigentümlichkeiten desselben und seine Verschiedenheiten vom römischen zu sprechen. Nunmehr sprach der spanische Benediktiner Cassiano Rojo über den gregorianischen Gesang in Spanien; dieses Land besitze noch die Choralbücher aus dem 15. Jahrhundert, welche eine Fortentwicklung der alten Manuskripte darstellen; sie seien vom archäologischen Standpunkte aus korrekter als die meisten

modernen Ausgaben, diejenigen von Solesmes ausgenommen. Der Redner konnte in seinen weiteren Ausführungen bekunden, daß man in Spanien tüchtig an der Reform des Kirchengesanges, speziell des Chorals arbeite. Der öffentlichen Versammlung folgten zwei geschlossene, eine für die deutschredenden Teilnehmer, die andere für die französischen Kongreßmitglieder. In der deutschen Versammlung sprach der Benediktiner P. Michael Horn (Seckau) über die Choralpflege in den Schulen, den Lehrer- und Klerikalseminaren. Die Popularisierung des Chorals hänge, meinte der Redner, davon ab, daß der Choral von den Kindern in der Schule erlernt werde; zu diesem Zwecke sei es notwendig, daß die angehenden Lehrer und Geistlichen in den betreffenden Bildungsanstalten gründlich im Choralgesange unterrichtet würden. An den Vortrag schloß sich eine Diskussion, in welcher die Herren Domkapellmeister Dr. Widmann, Msgr. K. Cohen (Köln), Victori und Professor Wagner das Wort ergriffen. Es wurden hierbei die Schwierigkeiten erörtert, welche der Erlernung des Choralgesanges durch die Knaben entgegenständen. Neben einer pessimistischen Auffassung machte sich auch eine optimistische geltend; letztere wurde besonders von Professor Wagner vertreten. In der französischen Versammlung, die von P. Amelli (Monte Cassino) geleitet wurde, sprach P. Andoyer O. S. B. über den oratorischen Rhythmus, das Prinzip der gregorianischen Methode. An den Vortrag schloß sich eine kurze Diskussion. Nachmittags 3 Uhr wurden vom Chordirektor Victori (Straßburg) wiederum praktische Übungen abgehalten. Um $5^1/_2$ Uhr fand im Münster das zweite Konzert statt, in welchem den Zuhörern neuklassische Choralbearbeitungen für Orgel mit Choraleinlagen geboten wurden. Am Sonnabend, den 19. August, wurde nach einem im Münster zelebrierten Requiem die dritte und letzte geschlossene Versammlung abgehalten, und zwar wiederum in zwei Abteilungen (für die deutschen und die französischen Teilnehmer). In der deutschen Versammlung sprach Dr. Mathias über Choralbegleitung. In der französischen brachte Professor Gastoué einen Wunsch betreffend eine normale Aussprache des Lateinischen vor; die vorgeschlagene Resolution wurde mit großem Beifall aufgenommen. Um $10^1/_2$ Uhr eröffnete Professor Wagner die letzte öffentliche Versammlung. Nach der Vorlesung eines Telegramms des Heiligen Vaters wurde folgende Erklärung verlesen: „Die päpstliche Kommission für die vatikanische Ausgabe der liturgischen Gesangbücher gibt sich die Ehre, dem Kongreß mitzuteilen, daß der Druck des Kyriale der vatikanischen Ausgabe mit dem endgültigen Imprimatur versehen worden ist. Sie kann weiterhin erklären, daß das Kyriale der vatikanischen Ausgabe, auf der Grundlage der Ausgabe von 1895 aufgebaut, in Übereinstimmung mit den dahin gehörigen Verfügungen des Heiligen Stuhles, die Frucht der langwierigen und erleuchteten Arbeiten der hochwürdigen Patres von Solesmes darstellt." Hierauf wurde von der Versammlung ein „Votum der Treue und Dankbarkeit an die päpstliche Kommission und des herzlichen Beifalls für die Mönche von Solesmes" ausgesprochen. Nunmehr sprach Professor Gastoué über das Thema: „Comment on

peut s'inspirer des anciens pour l'accompagnement du chant romain" (Wie man von den Alten für die Choralbegleitung lernen kann). Das Wort erhielt hierauf Herr Dr. Marxer (St. Gallen), welcher einen Überblick über die spätmittelalterliche Choralgeschichte von St. Gallen gab. P. Amelli (Monte Cassino) behandelte nunmehr in lateinischer Sprache das Thema: Aretii, Romae et Argentinae (Arezzo, Rom, Straßburg). Er bezeichnete die Männer, welche vor 20 Jahren sich zur Pflege des Chorals eingefunden hatten, als den Samen, aus dem die jetzt sichtbare Saat hervorgegangen sei.

Herr Professor Wagner hielt hierauf die Schlußrede, in welcher er zunächst feststellte, daß die Darbietungen des Kongresses alle Teilnehmer befriedigt hätten. Insbesondere hätten die musikalischen Aufführungen, die Glanzpunkte des Kongresses, den Beweis erbracht, daß der Einführung des traditionellen Chorals keine unüberwindlichen Schwierigkeiten entgegenständen. Mit der heutigen Organisation der Kirchenchöre vermögen wir den traditionellen Kirchengesang besser auszuführen, als es im Mittelalter möglich gewesen. Durch sein Motuproprio habe Papst Pius X. der ganzen Welt einen großen Segen gebracht. Zwei benachbarte Nationen hätten sich um die Erfüllung des päpstlichen Wunsches besonders verdient gemacht. Frankreich habe die traditionellen Gesänge der Welt wieder geschenkt, Deutschland aber stelle die Reinheit dieser herrlichen Melodien wieder her. Mit ungetrübter Freude sehe der Kongreßleiter auf die Versammlung und erblicke in dem Kongreß die Verbrüderung aller Nationen, die feierlich das unverbrüchliche Gelöbnis der Treue zum Heiligen Vater und seinen Anordnungen ablegen. Sodann sprach Professor Wagner dem hochwürdigen Protektor sowie dem Lokalkomitee den wärmsten Dank aus. Er versicherte zum Schluß im Namen aller Kongreßteilnehmer, daß man den Weisungen des Oberhauptes der Kirche betreffs des Kirchengesanges getreulich nachkommen wolle. Hierauf dankten Abt Pothier und Bischof Dr. Fritzen dem verdienten Leiter des Kongresses, sowie allen, die zum Gelingen des letzteren beigetragen hätten[1]).

War auch der Eindruck, mit welchem die Kongreßteilnehmer von Straßburg schieden, im allgemeinen ein günstiger, so wurde doch in einigen kirchenmusikalischen Organen das Bedauern darüber zum Ausdruck gebracht, daß nicht alle aktuellen Fragen in gleich gründlicher Weise besprochen worden seien. Die Gregorianische Rundschau schrieb in ihrer Nummer vom 1. November 1905 (No. 11): „Man hätte eine klare Aussprache über den Rhythmus des Chorals, die augenblickliche Kapitalfrage, erwartet, ebenso über die Frage der modernen Notation, über manche ähnliche sehr aktuelle Fragen, und nichts verlautete. Allein die Hauptsache bei solchen Veranstaltungen, die Anregung zu freudiger Schaffensarbeit, die heilige Begeisterung für den liturgischen Gesang wurde sicherlich in hohem Maße erreicht." Es muß hervorgehoben werden, daß die Vorträge beim Straßburger Kongreß sich mehr mit

[1]) Vgl. Gregoriusblatt 1905, No. 10.

historischen als mit praktischen Fragen beschäftigt haben. Abhandlungen historischen Charakters können gedruckt und nachgelesen werden. Wo aber Kongresse behufs mündlicher Aussprache der Interessenten abgehalten werden, müssen die praktischen Fragen in den Vordergrund gestellt werden. Sehr bemerkt wurde die Stellungnahme der Regensburger Musica sacra, welche im Anschluß an eine Besprechung des Kongresses (1905, S. 114) auf die Schwierigkeiten hinwies, die vom Gesichtspunkte der Praxis aus der Ausführung der „traditionellen Gesänge" entgegenstehen.

Im Zusammenhange mit dem Straßburger Kongreß steht der Aufsatz: Traditioneller Choral und traditioneller Choralvortrag. Abhandlungen, dem internationalen gregorianischen Kongreß zu Straßburg dargeboten von Professor P. Wagner. (Straßburg bei Le Roux & Co., 1905. Auch veröffentlicht in der Greg. Rundschau 1905, 9/10 ff.) Zu erwähnen ist ferner die „Festschrift zum Internationalen Kongreß für gregorianischen Gesang zu Straßburg", herausgegeben von Martin Vogeleis. Straßburg bei Le Roux & Co., 1905.

7. Die neuesten Diskussionen über die Choralreform und über die Ausführung des Motuproprio vom 22. November 1903. Das Motuproprio Pius' X. vom 22. November 1903 als programmatische Willensäußerung des Oberhauptes der Kirche hat auf die kirchenmusikalische Literatur einen großen Einfluß ausgeübt. Es soll hier versucht werden, einen Überblick über jene Publikationen zu geben, welche ganz oder zum Teil in innerem Zusammenhange mit der durch Pius X. veranlaßten Choralreform stehen. Eine absolute Lückenlosigkeit dieser Angaben ist natürlich nicht erreichbar[1]).

a) Zunächst soll hier jene Literatur genannt werden, welche sich mit dem Choral im allgemeinen, mit seiner Geschichte, mit der Choraltheorie sowie mit der praktischen Einführung in den Choralgesang beschäftigt. Von deutschen Autoren sind zu nennen: P. Dominicus Johner, Benediktiner von Beuron, dessen „Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges" (Regensburg, Pustet, 1906) in drei Abschnitte zerfällt: Vorschule, Normalschule, Hochschule. (Vgl. oben S. 352.) Der Benediktiner Suitbert Birkle gab nach seinem schon vor dem päpstlichen Motuproprio erschienenen „Katechismus des Choralgesanges" (Graz 1903) ein neues Werk über den Choral heraus, welches mehr historischen, liturgischen und ästhetischen Charakter trägt; es führt den Titel: „Der Choral, das Ideal der katholischen Kirchenmusik" (Graz, Styria, 1906) und bietet Belehrungen über „Choral und Liturgie, Choral und Kunst, Choral und Geschichte". Zwei Anhänge handeln von der Begleitung des Chorals und über „Kirchenjahr und Kirchenkalender". (Vgl. oben S. 358.) Professor H. Bewerunge (Maynooth in Irland) übertrug ein von den Benediktinerinnen zu Stanbrook auf den Wunsch des Bischofs von Birmingham verfaßtes englisches Lehrbuch des

[1]) Es sei hiermit auf den von Professor Müller in Paderborn verfaßten, gut orientierenden Artikel „Choralliteratur" in der „Theol. Revue" (1907, No. 3 und 5) hingewiesen.

Choralgesanges ins Deutsche[1]). In der Frage des Choralrhythmus lehnt sich dieses Buch an Dom Mocquereau an. Gerühmt wird das praktische Lehrgeschick, das sich in dem genannten Werke offenbart[2]). (Vgl. oben S. 367.) Der Jesuit Otto E. Dringwelder gab einen „Wegweiser zur Erlernung des traditionellen Choralgesanges" heraus (Graz, Styria, 1906). Dieses billige Büchlein[3]) leistet für die erste Einführung in die Praxis des Choralgesanges gute Dienste. Derselbe Autor gab auch im Verlage von Schwann in Düsseldorf Notentafeln heraus, die der Erlernung des Chorals dienen[4]). (Vgl. oben S. 352.) Zwei dem Straßburger Kongresse von seinem Leiter, Professor P. Wagner, gewidmete Abhandlungen „Über traditionellen Choral und traditionellen Choralvortrag" sind schon oben erwähnt worden[5]). Von diesen zwei Studien behandelt die zweite vorzugsweise praktische Fragen, die durch die neueste Choralreform in den Vordergrund der Diskussion getreten sind; die erste derselben erörtert die Eigenschaften, welche die neue vatikanische Choralausgabe nach den Intentionen des Heiligen Vaters haben soll. Mit der ästhetischen und liturgischen Seite des Chorals beschäftigt sich die Schrift von Raphael Molitor: „Der gregorianische Choral als Liturgie und Kunst" (1904)[6]). (Vgl. oben S. 352.) Ähnlichen Inhalts ist die schon oben erwähnte von M. Vogeleis verfaßte „Festschrift zum Internationalen Kongreß für gregorianischen Gesang" (Straßburg, Le Roux &Co., 1905). Von Wichtigkeit ist auch der Artikel von Dr. Mathias: „Ein Wort zur rhythmischen und harmonischen Deutung der liturgischen Weisen"[7])

Auch Italien lieferte seit 1904 mehrere Lehrbücher für den Choralgesang. C. Baciga schrieb ein kleines Buch unter dem Titel: Nozioni teorico-pratiche di canto gregoriano (Torino, 1905). Von ähnlichem Umfange ist das Lehrbuch von C. M. Baratta, Prime nozioni di canto gregoriano (2. Ausg., Parma 1904). Ein größeres, originell gearbeitetes Werk lieferte der Benediktinerabt M. Ferretti unter dem Titel: Principii teorici e pratici di canto gregoriano (Rom, Desclée, 1905.) Zu erwähnen sind ferner: J. Ricci, Metodo teorico-pratico di canto tradizionale, Roma 1904; Lo Re, Guida agli addetti al coro per lo studio del canto gregoriano, Rom 1904; endlich das schon genannte, auch in deutscher Übersetzung erschienene Buch von Giulio Bas, Nozioni di canto gregoriano, Rom 1905. (Vgl. oben S. 362.) Einige ältere Lehrbücher erschienen in neuen Auflagen, nämlich: Frola, Metodo compilato di canto gregoriano (4. Aufl., Rom 1905) und E. Ravegnani,

---

[1]) H. Bewerunge, Lehrbuch des Choralgesanges von den Benediktinerinnen von Stanbrook. Deutsche Ausgabe, Düsseldorf bei Schwann, 1906. Eine französische Ausgabe besorgten die Benediktiner von Solesmes, eine italienische Giulio Bas.

[2]) Theologische Revue 1907, No. 3, S. 77.

[3]) Preis 60 Heller.

[4]) Tabulae notationis choralis, 6 *M*.

[5]) Straßburg, Le Roux & Co., 1905.

[6]) Frankfurter zeitgemäße Broschüren, 23. Bd., 6. Heft.

[7]) Cäcilia, Straßburg 1906, S. 37 ff., 49 ff., 83 ff., 104 ff., 129 ff., 151 ff., 184 ff.

Metodo compilato di canto gregoriano (3. Aufl., Rom 1905). Endlich sei noch hingewiesen auf die Artikelserie von Giulio Bas: L'arte nell' esecuzione del canto gregoriano (Rassegna Gregoriana, 1905). — Aus Spanien sind zunächst zwei von Benediktinern der Abtei Silos verfaßte Werke zu nennen, erstens die anonym erschienene, das Wesen und die Geschichte des Chorals behandelnde Schrift: „Què es canto gregoriano? Su naturaleza" (Barcelona 1905) und das günstig beurteilte Werk des P. Rojo: „Método del canto gregoriano" (1906). In zweiter Auflage erschien das Lehrbuch von Gregorio Suñol, O. S. B.: Método completo de solfe, teoria y practica del canto gregoriano (Rom bei Desclée). — In portugiesischer Sprache schrieb einen Choralkatechismus der Franziskaner Eusebio Clop de Sorinières (1905); derselbe Autor hatte ein Jahr vorher auch ein kleines, spanisches Werk desselben Inhalts veröffentlicht (Breve método del canto gregoriano). (Vgl. oben S. 367.) — Auf französischem Boden erschienen folgende, von der neueren Bewegung, insbesondere von den Schriften Pothiers beeinflußte Lehrbücher des Choralgesanges: Pierre Bastien, O. S. B. (in Maredsous), Méthode élémentaire du chant grégorien (Rom, Desclée, in 2. Auflage erschienen); Duclos (Kanonikus), Introduction à l'exécution du chant grégorien (bei Desclée 1904); P. Nouguès, Manuel théorique et pratique du chant grégorien (Toulouse); F. Moreau, Manuel pratique du chant grégorien à l'usage de tous les fidèles, Nantes 1906. Der als Choraltheoretiker bekannte Professor A. Gastoué veröffentlichte einen „Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien" (Paris 1904), sowie einen für Schüler bestimmten Auszug aus diesem Werke unter dem Titel: Petit précis de plain-chant romain grégorien (Paris 1904). (Vgl. oben S. 345.) — Der belgische Zisterzienser Balduin van Poppel schrieb einen Cours élémentaire et pratique de plain-chant grégorien (Lüttich 1906); dieses Buch enthält eine theoretische Einleitung, welche in drei Sprachen zu haben ist (französisch, holländisch, deutsch), und eine Auswahl von Gesangsübungen. Demnächst zu erwarten sind die von dem Descléeschen Verlage angekündigten Choralschulen von Dom Mocquereau, welche zweifellos die vatikanischen Choralausgaben berücksichtigen und die Ausführung der „traditionellen" Gesänge genauer behandeln werden. Der Erwähnung würdig sind endlich die von F. Perriot in der Revue du chant grégorien (14. und 15. Jahrgang) veröffentlichten Artikel: Méthode élémentaire d'exécution du chant grégorien. Vom liturgisch-ästhetischen Charakter behandelt den Choral F. J. Leclerq in seiner Schrift: Le chant liturgique document d'art, son influence au collège, ses exigences (Tournay, Castermann, 1905). Einen ähnlichen Inhalt haben folgende Arbeiten: Ch. Mégret, O. S. B., Le chant grégorien, son histoire, son but, son caractère, sa restauration (Grenoble 1905); R. Moissenet, La place et le rôle du chant sacré dans le culte publique de l'église (Revue du chant grégorien, 15. Jahrgang, 1906/07, S. 18 ff.). Hierher gehören auch die schon erwähnten Vorträge von Pothier, Foucault, Andoyer und Gastoué, welche in dem amtlichen Berichte über den Straßburger

Kongreß (Straßburg, Le Roux et Co., 1905) veröffentlicht sind, sowie der von Dom Pothier auf dem historisch-liturgischen Kongresse zu Rom (1904) gehaltene Vortrag: Le chant grégorien est un art (Rassegna Gregoriana, 1904, S. 325 ff.). Endlich seien noch die den Choralgesang betreffenden Artikel des Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (von Cabrol) [Paris] zu nennen.

Auch in England sind die Benediktiner eifrig an der Arbeit, um das Verständnis für den Choral im allgemeinen und den „traditionellen" Choral im besonderen zu verbreiten. Das schon erwähnte, von Bewerunge ins Deutsche übersetzte Chorallehrbuch der Benediktinerinnen von Stanbrook führt den Titel: A Grammar of Plainsong in two parts by the Benedictines of Stanbrook (Worcester, Stanbrook Abbey, 1905). Als eine „recht praktische und nicht ohne Originalität" zusammengestellte Choralschule stellt sich das Werk des nordamerikanischen Benediktiners P. Sisbert Burkard (Benedictine of Conception Abbey, Mexico, U. S. of A.) dar, welches den Titel führt: Manuel of Plain Chant (New-York, Fisher, 1906). Eine dem Buche angefügte Anleitung zur Choralbegleitung ist von Gregor Huegle, O. S. B., bearbeitet. Das Burkardsche Werk ist, wie der Autor angibt, von den Theorien Mocquereaus und Vivells beeinflußt. Ein praktisches Handbuch der Kirchenmusik ist das von Finn, Wells und O'Brien verfaßte „Manual of Church Music" (Philadelphia, the Dolphin Press, 1905). Von einem amerikanischen Geistlichen stammt auch das Büchlein: Elementary Grammar of Gregorian Chant (New-York, Fisher, 2. Auflage, 1905). Aus Zeitschriften sind folgende Artikel hier zu nennen: F. H. Drinkwater, Plain Chant and the modern ear (The Oscotian, 6. Bd., 1906); E. Eudine, O. S. B., The traditional Plain Chant (The Tablet 1906).

b) Es seien nunmehr jene Werke und wichtigeren Artikel aus Zeitschriften genannt, welche sich speziell mit den Erlassen Pius' X. in Sachen der Choralreform befassen. In einer Broschüre „Unsere Lage. Ein Wort zur Choralfrage in Deutschland nach den neuesten Kundgebungen Pius' X. und der Kongregation der heiligen Riten" (Regensburg, Pustet, 1904) behandelt P. Raphael Molitor (Beuron) folgende vier Fragen: Was wird uns die Vaticana bringen? Welche Vorteile bringt eine allgemeine Ausgabe im Vergleich zu den verschiedenen Diözesanausgaben? Sind die alten Melodien unserer Chöre nicht zu schwer? Was soll in der nächsten Zukunft geschehen? — Derselbe Autor weist ferner in seinem Werke „Ein Wort zur Choralfrage in Deutschland nach den neuesten Kundgebungen Pius' X. und nach der Kongregation der Riten" (Regensburg, Pustet, 1904) insbesondere auf die deutsche Tradition hinsichtlich des Choralgesanges hin. — Mit der Medicaea, der Vaticana und der praktischen Ausführung der durch Pius X. angebahnten Wiederherstellung des „traditionellen" Choralgesanges beschäftigt sich Pfarrer Ferbers (Asperden) in einem Artikel der „Wissenschaftlichen Beilage" der Germania (Jahrg. 1904, No. 11). Joh. Wibl schrieb eine in der Gregorianischen Rundschau (1904/05) veröffentlichte Artikelserie über „Das Motuproprio Pius' X. und seine

Durchführung". Ähnlichen Inhalts sind die Artikel von Gietmann (Cäcilienvereinsorgan 1904, S. 17 ff., 37 ff., 53 ff.), Krutschek (Musica sacra, Regensburg 1904, S. 25 ff., 47 ff., 57 ff.), Döink, O. S. B. (Gregorianische Rundschau 1906, No. 2) und Krabbel (Gregoriusblatt 1904, No. 4 und 5). Mit der Frage, ob und auf welchem Wege die Gläubigen an einen gemeinschaftlichen liturgischen Volksgesang, an eine Teilnahme am Choralgesang gewöhnt werden könnten, beschäftigt sich Professor Dr. Andreas Schmid (München) in der Zeitschrift „Der Kirchenchor" (Jahrgang 1907, No. 10). Erwähnenswert ist auch der Artikel vom Schulrektor A. Hirtz (Köln): Welchen Einfluß hat das Motuproprio Pius' X. auf die Schule? (Cäcilienvereinsorgan, 40. Jahrg. 1905, No. 1.)

Aus der französischen Literatur ist zunächst zu nennen das eingehende Werk von Adolf Duclos: „Sa Sainteté Pie X. et la musique religieuse" (Rom, Desclée, 1905). Wertvoll ist der Anhang, in welchem die neueren amtlichen Aktenstücke betreffend die Kirchenmusik zusammengestellt sind. Ferner seien erwähnt: P. Aubry, Les idées de Pie X. sur le chant de l'église (Correspondant, 10. Juli 1904, S. 35 bis 55); Robert du Botneau, Le motu proprio de Pie X. sur la musique sacrée (Lecoffre, Paris, 1906); Ch. Dumaz, En route pour la réforme, Rom, Caggiani, 1905 (Separatabzug aus den Annales de St. Louis des Français). Auf italienischem Boden erschien ein mehrere Artikel umfassender, von Msgr. Piacenza verfaßter „Commentarius super Motu proprio Pii PP. X. de musica sacra" (in den Ephemerides liturgicae, 1904). Von spanischen Äußerungen zu den Erlassen Pius' X. sind zu nennen: J. Portas, Breves Commentarios a la carta de Pio X. sobre la música religiosa (Barcelona 1904); Federigo Olmeda (Domkapellmeister in Burgos): Pio X. y el canto romano (Burgos, El monte Carmelo, 1904) (vgl. S. 367); F. Ortiz y San Pelayo: Pio X. y la musica sagrada (Buenos Ayres 1904); derselbe: La verdadera musica sagrada (Artikelserie aus: La voz de la iglesia di Buenos Ayres, April 1905). — Von englischen Publikationen über das Motuproprio seien erwähnt die Artikel des amerikanischen Jesuitenpaters L. Bonvin in „The Messenger", Jahrg. 1904 und 1905. (Vgl. S. 345.)

c) Es sei nunmehr diejenige Literatur genannt, welche zu den neuesten vatikanischen Choralausgaben in engerer Beziehung steht. An erster Stelle ist zunächst ein Parallelwerk zum offiziellen Kyriale zu nennen, welches P. Wagner im Jahre 1904 in zwei Ausgaben (in gregorianischer und in moderner Notation) erscheinen ließ[1]). Der praktischen Verwendung dieser nach wertvollen alten Handschriften ausgearbeiteten Choralausgabe in der Liturgie stehen die päpstlichen Erlasse, besonders das dem vatikanischen Kyriale vorgedruckte Dekret der Ritenkongregation vom 14. August 1905 entgegen. Der wissenschaft-

[1]) Kyriale, Ausgabe für die Chorsänger in moderner Notation. Geb. 60 Pf. Ausgabe für den Priester im traditionellen Notenstich. Geb. 85 Pf. Orgelbegleitung zum Kyriale, Preis geb. 5,40 Kr. = 4,50 M. Styria in Graz.

lich-archäologische Wert dieses Werkes ist unbestritten[1]). Als Vorläufer der vatikanischen Choralausgabe sind aus den letzten Jahren noch zu nennen das Officium defunctorum cum missa et absolutione, editio Solesmensis (Rom, Desclée, 1904) und das von Camillo Grunewald (Raab in Ungarn) bearbeitete Manuale cantionum clericalium (Graz, Styria, 1905), in welchem die neuen „traditionellen" Sangweisen noch nicht zur Verwendung gekommen sind.

Bald nach dem Erscheinen des vatikanischen Kyriale, von dem bald fast in allen überhaupt in Betracht kommenden Ländern Abdrucke veranstaltet wurden, setzte die Kritik ein, welche das neue Werk vom Standpunkte der Ästhetik, der Archäologie, der nationalen Tradition und der praktischen Brauchbarkeit beurteilte. Aus der Menge von Zeitungen und Zeitschriften, in denen die Diskussion geführt wurde, seien hier genannt: Kölnische Volkszeitung, Jahrg. 1905 Nr. 483, 521, 547, 572, 660, 677, 684, 686, 690, 911, 1009; Germania, Wissenschaftliche Beilage 1904, S. 111; Gregorianische Rundschau 1905, S. 36 ff., 1907, S. 144 ff.; Correspondant (vom 10. Juli 1904 und vom 25. Oktober 1905); Figaro (vom 3. Februar 1906); Rassegna Gregoriana (1906, S. 49 ff. und 155 ff.), Giornale d'Italia; The Irish Ecclesiastical Record; Church Music (I. Bd. 233—248). — Von Broschüren, die sich mit der Beurteilung des Kyriale beschäftigen, sei zunächst die von H. Bewerunge verfaßte genannt, deren deutsche Ausgabe den Titel führt: „Die vatikanische Choralausgabe, eine kritische Studie" (Verlag des Düsseldorfer Tageblattes 1906). Seinen Kritikern antwortete der Autor in der Schrift: „L'édition Vaticane du plain-chant, réponse à mes critiques" (Brest, Kaigse, 1907). Nach dem Erscheinen des zweiten Teiles der Editio Vaticana (des Commune Sanctorum) verfaßte Bewerunge eine weitere Schrift: „Der vatikanischen Choralausgabe zweiter Teil" (Verlag des Düsseldorfer Tageblattes, 1907)[2]). Darauf antwortete Peter Wagner in der Broschüre: „Der Kampf gegen die Editio Vaticana. Eine Abwehr" (Graz, Styria, 1907).

Eine neue Kontroverse über den Rhythmus im „traditionellen" Choral entstand, als die Solesmer Mönche eine Ausgabe des Kyriale mit rhythmischen Zeichen versehen hatten. Über die hierbei zurzeit in Betracht kommenden Streitpunkte bietet einen guten Überblick die Schrift von Mocquereau: Le décret du 14. Fevrier 1906 de la congrégation des Rites et les signes rhythmiques. Rom, Desclée, 1906.

Auch die Änderungen des üblichen Missale-Textes im Commune Sanctorum der Editio Vaticana erregten einige Bedenken, die unter anderen Hermann Müller in den Mitteilungen des Paderborner Diözesan-Cäcilienvereins (1906, S. 113 ff. und 125 ff.) äußerte. Mit einzelnen Melodien des Kyriale beschäftigte sich in kritischer Weise eine Reihe angesehener Choraltheoretiker, z. B. Victori, Sandhage, Grospellier,

---

[1]) Vgl. „Der Kirchenchor" 1906, S. 4, 24, 37, 49.

[2]) Über die wesentlichen Resultate der Kritik Bewerunges orientiert kurz der Artikel von Hermann Müller in der Theol. Revue 1907, S. 173.

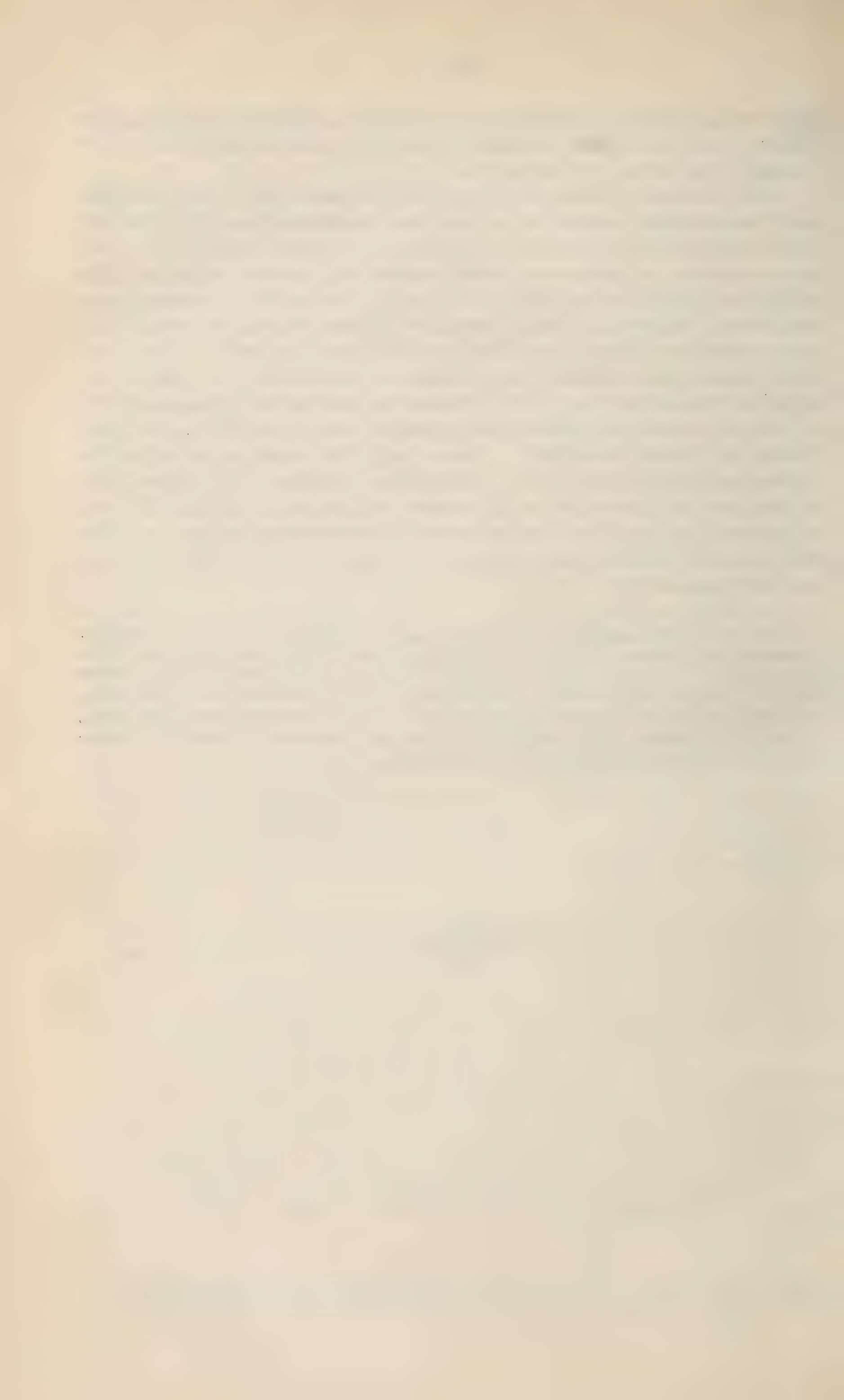
Dechevrens, Beyssac, Widmann, Dom Pothier, Sablayrolles, Hermann Müller. Die betreffende Literatur findet sich zusammengestellt in der Theologischen Revue 1907, S. 174.[1])

Die Diskussion über den Wert der Vaticana wird voraussichtlich noch lange nicht beendet sein; die neu erscheinenden Teile werden immer wieder Stoff zu weiteren Erörterungen bieten. An sich ist diese Aussprache der maßgebenden Choralforscher willkommen zu heißen; die gründliche Untersuchung aller in Betracht kommenden Momente kann nur klärend wirken; sie wird auch der Sache dienen, wofern sie in streng sachlicher Weise, mit Maß und Milde geführt wird. Der liturgische Gesang mit seinem streng vorgeschriebenen Text und seiner einheitlichen Melodie soll von der Einheit der Kirche ein Zeugnis geben; er soll in sinnfälliger Weise das geistige Band darstellen, das alle Glieder der Kirche umschließt. Darum soll der Leitstern bei allen Erörterungen über die Fragen des liturgischen Gesanges das schöne Wort des heiligen Augustinus sein: In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas! Auch wenn wir mit Engelszungen sängen, so wäre doch ohne die Liebe unser liturgischer Gesang ein tönendes Erz und eine klingende Schelle.

---

[1]) Vgl. hierzu auch: Victor Maurice, La revisione del testo liturgico (Rassegna Gregoriana, 1905, S. 49 ff.); Grospellier, Études sur les textes liturgiques (Revue du chant grégorien, Jahrg. XIII, S. 119 ff. und 156 ff.); ferner folgende Artikel: Musica sacra (Regensburg) 1906, S. 131 ff.; St. Gregoriusblad, 1906, S. 99 ff.; Gregoriusblatt 1906, S. 121 ff.; Rassegna Gregoriana 1907, S 92; P. Piacenza, De textu libri Gradualis novae editionis Vaticanae (Ephemerid. liturgicae, 1907, Januar, S. 51 ff.).





Namen- und Sach-Register.

Die Hauptstellen sind durch Fettdruck hervorgehoben.
(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

A.

C.

E.

F.

G.

H.

J.

K.

N.

O.

Q.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Y.

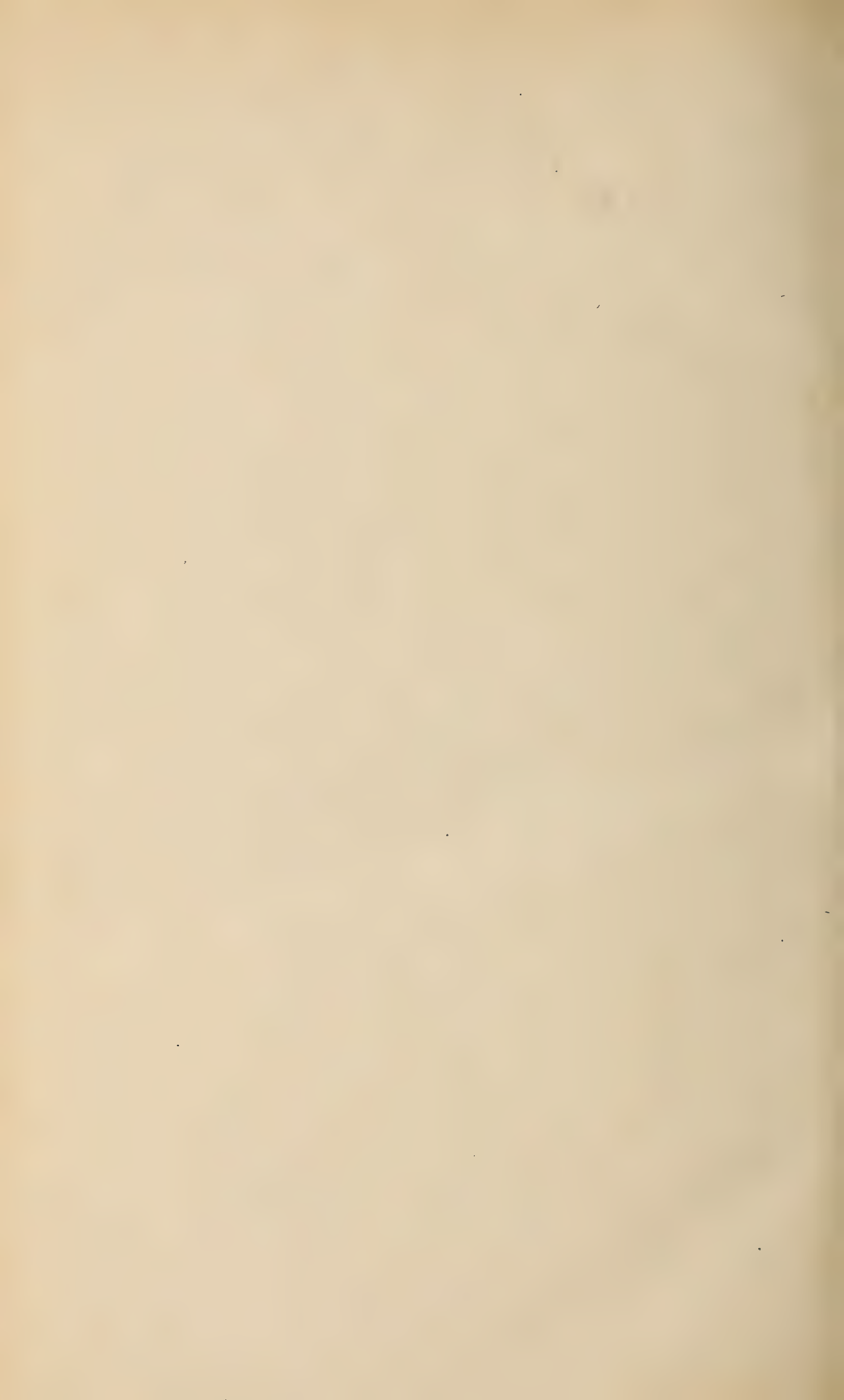
Z.

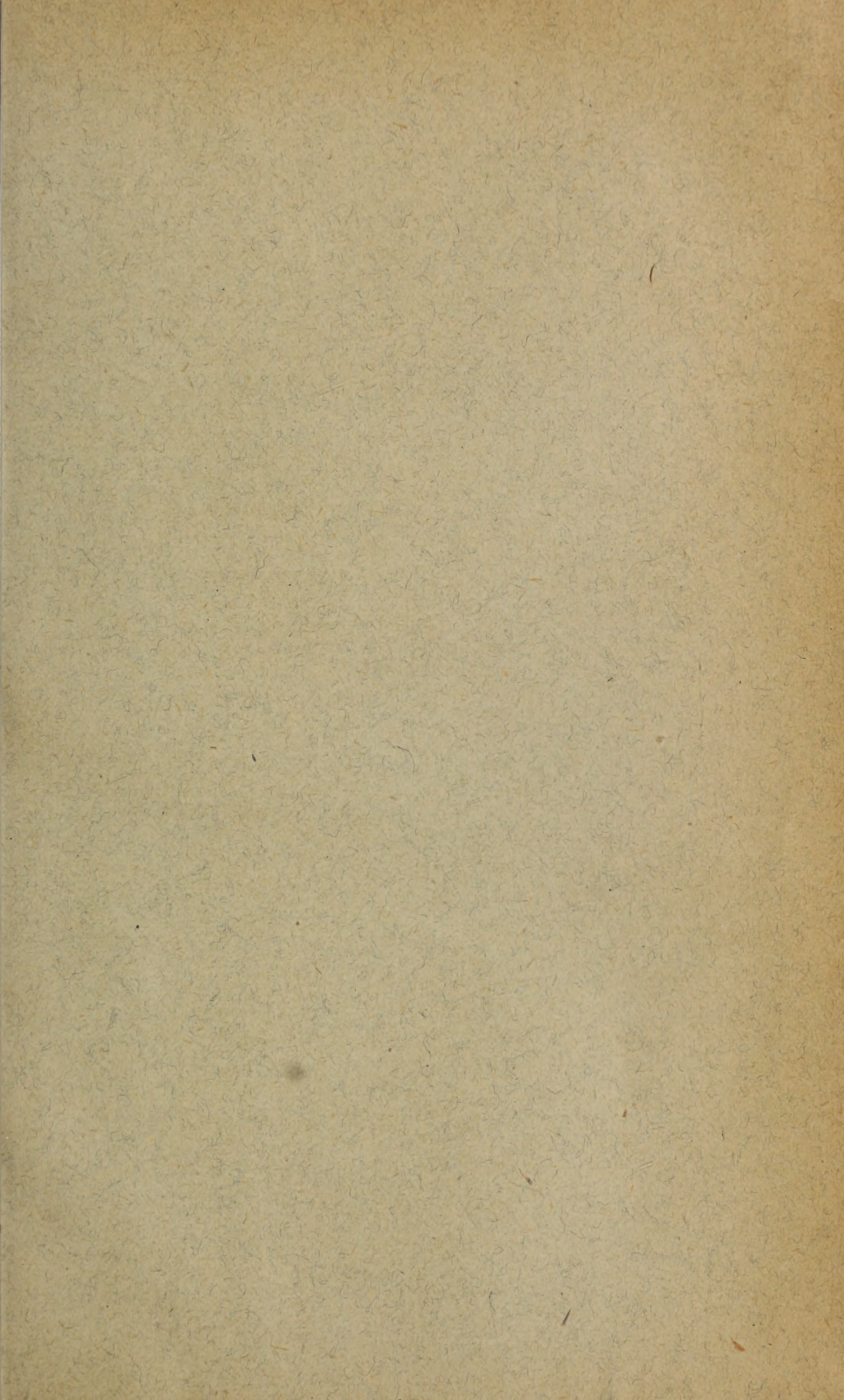
Breslauer Genossenschafts-Buchdruckerei, E. G. m. b. H.

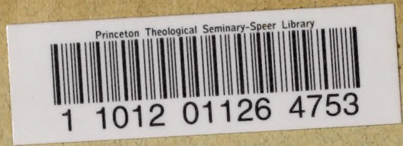


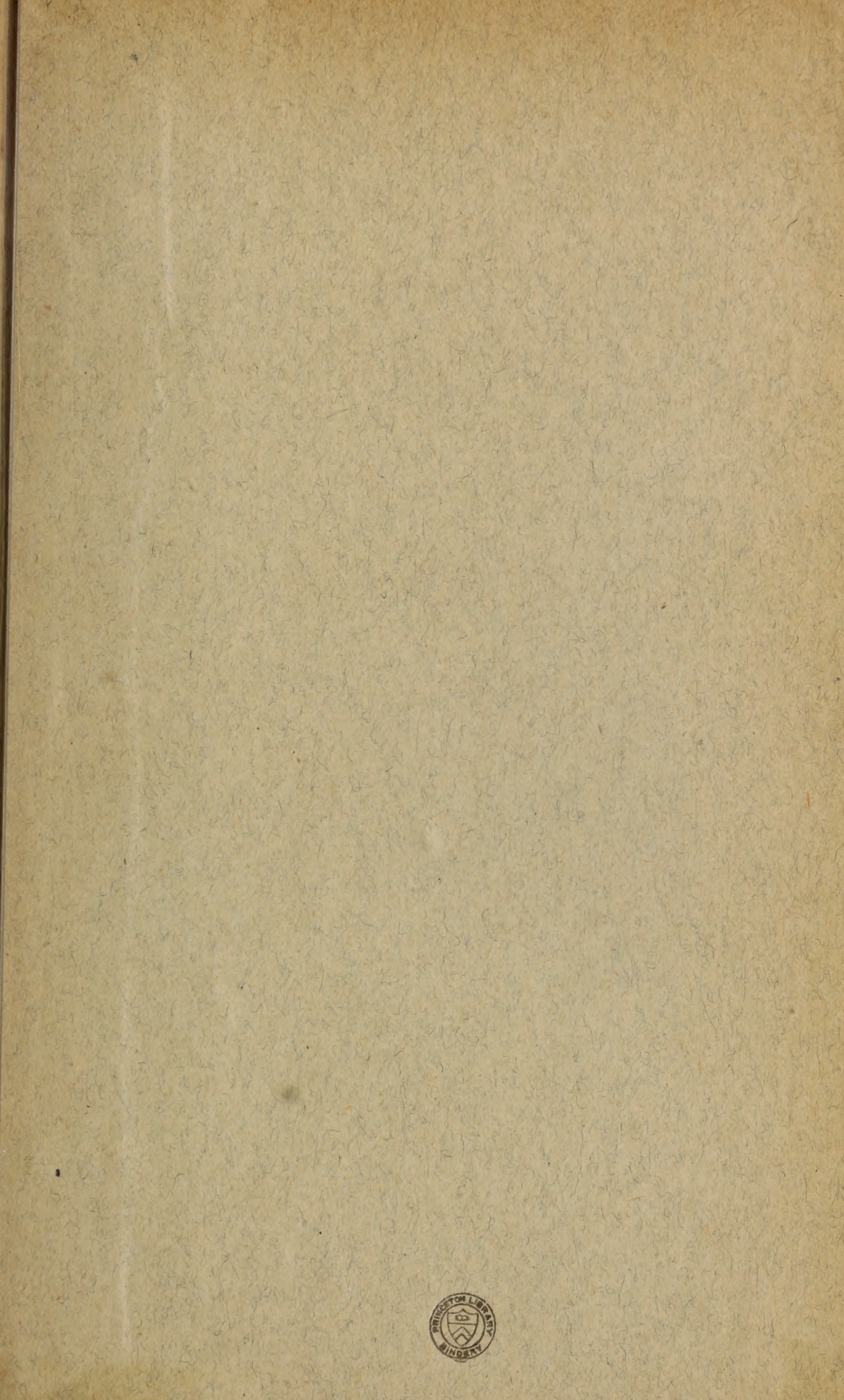











PRINCETON LIBRARY
BINDERY

